Labinary

NO COVER – GO CENTERFOLD!

Pišu i govore:

Željko Blaće, Manu Luksch, Armin Medosch, Geert Lovink, Micz Flor

stranice 21-28

zarez

Micz Flor

ISSN 1331-7970

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja • zagreb, 30. kolovoza 2001, godište III, broj 62 • cijena 12,00 kn; za BiH 2,5 km; za Sloveniju 320 sit

Razgovor:
Žarko Puhovski i Mladen Lazić

Trgovina pravda i Haag

Omer Karabeg

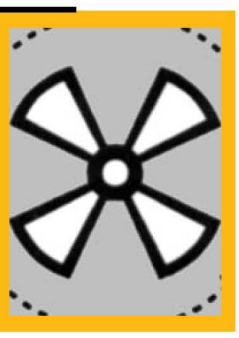
stranice 6-7

Film

Motovunski lepi cajti

Sandra Antolić

stranice 36 - 37



Kastav

Internacionalni festival gitare

Davor Merkaš

stranica 35

Poezija

Danijel Dragojević
Philip Larkin

stranice 16, 46

Talk show

Post-modernist na liječenju

Mark Leyner

stranice 14-15

www.zarez.hr

DUBROVNIK: GRAD VRIJEDAN PUTOVANJA

Nataša Govedić, Morana Čale, Dina Puhovski, Trpimir Matasović, Grozdana Cvitan, Maja Lovrenović

zarez

Gdje je što

Zarezi
Info i najave: *Milan Pavlinović, Dušanka Profeta* 4

U žarištu
Uvele trublje trijumfalne *Boris Beck* **3**
Razgovor s Viliamom Klimačekom *Ludwig Bauer* **5**
Razgovor sa Žarkom Puhovskim i Mladenom Lazićem *Omer Karabeg* **6-7**
Najtopliji grad u Hrvatskoj *Biserka Cvjetičanin* **8**
Lista vlada za novi početak *Mario Vargas Llosa* **8**
Foucault iza željeznog zastora *Christian A. Nielsen* **10-11**
Na Jadranu zaustavljena sva zagađenja okoliša! *Pavle Kalinić* **11**
Postmodernist na liječenju *Marc Leyner* **12**
Preprodane riječi i slike *Jiřina Šmejkalová* **14-15**

Tema: Dubrovnik - grad vrijedan putovanja
Igre oko anagnoreze *Nataša Govedić* **18-19**
Tri sestre, jedna prava *Morana Čale* **19-20**
Nikad kao nekad? *Dina Puhovski* **29**
Prva dama barokne glazbe *Trpimir Matasović* **29**
Razgovor s Lucijom Orešić *Grozdana Cvitan* **30-31**
Prozor u istočni Mediteran *Maja Lovrenović* **32**

Svakodnevica
Almanah poročne kućanice *Sandra Antolić* **9**
Vrijeme za čas kratiti *Sandra Antolić* **13**
13 kuna riječ *Daša Drndić* **13**

Poezija
Danijel Dragojević *Sunce* **16**
Vjenčanja na Duhove *Philip Larkin* **46**

Glazba
Opera je spektakl! *Nila Kuzmanić-Svete* **33**
Cedeteka *Krešimir Čulić* **34**
Mnoga lica gitare *Davor Merkaš* **35**

Film
Motovunski lepi cajti *Sandra Antolić* **36-37**
Maske lažnog predstavljanja *Nataša Govedić* **38**

Kritika
Opasno zrcalo *Dean Trdak* **39**
Stvarnost na pozadini trilera *Grozdana Cvitan* **39**
Od sapunice do dnevnika *Branislav Oblučar* **40**
28 dana u Grazu *Dušanka Profeta* **40-41**
Zaobilaženje nade - svijet demona *Grozdana Cvitan* **41**

Kazalište
Bahatost i nedostupnost "Leara" *Nataša Govedić* **42**
Razgovor s Alvarom Restrepom *Nataša Govedić* **42**
U traganju za "ženskim kazalištem" *Ivana Slunjski* **43-44**

Reagiranja
Reagiranje na tekst Dejana Kršića/Arkzin iz *Zareza* br. 60-61 *Ana Peraica* **45**

Zarezi *Gioia Ana Ulrich* **47**

TEMA BROJA:

Labinary. No Cover - Go Centerfold!
(priredili Željko Blaće, Teodor Celakoski, Nenad Romić-Marcell, Vedran Gulin, Tomislav Medak, Nenad Vukušič-Sebastian i rutta dd)

ASU2: Povratak u budućnost - naprijed u prošlost? (ASU2: Back to the future - forward to the past?) *Manu Luksch/Armin Medosch* **21** (**28**)
Važnost sastajališnog prostora (The Importance of Meetspace)
Geert Lovink **22** (**27**)
Proizvod je mrtav, živio proizvod! (*The product is dead! Long live the product!)*
Micz Flor **23** (**26**)
Ceci n'est pas un magazine *mute* **24-25**

Naslovnica: Artist Unknown

Pontes 01

Šesti međunarodni književni festival u Krku
(28.8. - 5.9. 2001.)

28. kolovoza do 5. rujna; Pontes centar
Sajam knjiga na otvorenom
Međunarodna izložba knjiga
Izložba grafika Admira Mujkića (BiH)

28. kolovoza u 21.00 h; Trg Kamplin
Otvorenje na Kamplinu
(predstavljanje sudionika,
predstava: Nova grupa: Philip Glass kupuje kruh
(Hrvatska)koncert: Jan Klug (Nizozemska)

29. i 30. kolovoza od 15.00 -18.30 h; klub Jungle
Pisci u džungli;
popodnevni talk-show, sudjeluju pisci, izdavači i prevodioci iz 14 zemalja; Milena Benini i Mario Kovač predstavljaju

29. kolovoza u 21 h; klub Jungle
Zemlja gost festivala:
Bosna i Hercegovina; Nenad Veličković predstavlja

29. i 30. kolovoza u 9.30 h; Pontes centar
Stereotipi i razlike (workshop)
Valerij Jurešić, koordinator

30. kolovoza, 21.00h ; Trg Kaplin
Suvremeni europski film, projekcije
(Tamara Visković i Joško Jerončić predstavljaju)

31. kolovoza, od 8.30-18.00h
Pijani brod(pisci na brodu)

31. kolovoza, 21.00h, Trg Kamplin
Prvo otvoreno prvenstvo
Hrvatske u slamu; MC Wehwalt Koslovski (Njemačka)

1. rujna do 5. rujna
Radionice kreativnog pisanja; voditelji: Milena Benini, Dunja Lakuš i Katarina Mažuran Jurešić

1. rujna, 21.00 h, Pontes centar
Radio-drama, slušaonica;
Ajdin Husić (BiH) predstavlja

4. rujna
Pontes na izvorima pismenosti
(nastup sudionika radionice kreativnog pisanja u Baškoj i Vrbniku)

Sve dodatne informacije potražite na
http//www.pontes.com,
ili na adresi:

Pontes, Keršovanijev trg 1, Zagreb.
Tel/fax: 01/233-23-02,
e-mail: pontes@pontes.hr

Religija i nasilje

Uvele trublje trijumfalne

Baš je to zgodno: sve dok su *oni* kolektivno krivi, *mi* smo kolektivno nevini

Boris Beck

Stipe Mesić znao je na koga je mislio izjavivši da "dio hijerarhije Katoličke crkve u Hrvatskoj prihvaća i podržava zahtjeve najradikalnijih grupa", ali to, na žalost, nije rekao; zato je Ivan Padjen u *Novom listu* nedvosmisleno napisao da "ocjene Komisije 'Pravda i mir' i komentara *Glasa Koncila* mogu Hrvatsku i njezine građane odvesti u političke nevolje i moralno zlo". Ondje gdje ih najljuće svrbi, češe Bono Zvonimir Šagi u *Kani* (kršćanska obiteljska revija, srpanj-kolovoz 2001.): "u današnjim okolnostima svijeta svaki (je) rat moralno problematičan zbog upotrebe suvremenih razornih sredstava, nesrazmjernih čak i dobrom, pravednom cilju koji se želi ili treba postići. Zato svaka pobjeda, da bi se mirne savjesti mogla slaviti, zahtijeva i moralno pročišćenje prijeđenog ratovanja. Pridavanje uzvišenih, sakraliziranih oznaka nijednom, pa ni pravednom ratu, nije više danas primjereno."

Neuvjerljivi dokumenti

Budući da sam ljetovao na otočiću zadarskog arhipelaga, na nedjeljnoj sam misi, na Dan domovinske zahvalnosti, saslušao pastirsko pismo biskupa Ivana Prenđe, zacijelo jedno od onih koja su po novinama kritizirali kao politička. Da nije bila sezona kiselih krastavaca, ne bi o tome nitko pisao: obična analiza krize u Hrvatskoj, iscrpna (i iscrpljujuća), s par riječi o vjeri i molitvi na kraju; nezaboravna mi je jedino ostala rečenica u kojoj se Vladi savjetuje da pošalje u Haag *uvjerljive dokumente* kako bi time "ojačala pregovarački položaj". Ni nakon tri dana ležanja pod maslinom nisam dokučio koji to optuženici pregovaraju sa sudovima osim mafijaških bosova moćnijih od vlada, što će Račan učiniti s manje uvjerljivim dokumentima ili kako nane u crnini s Ista, Molata i Rave mogu ući u međunarodnu politiku i izvući pregovaračko kestenje iz vatre koju su raspirili vrli hadezeovci.

Da sam, međutim, ljetovao na Kvarneru, u apartmanima pod jurisdikcijom riječkog nadbiskupa i metropolita, na misi bih čuo ovo: "Obraćenje znači priznavanje grijeha i propusta, učinjenih mislima, riječima i djelima. A tko ih, većih ili manjih nema, tko može reći da nije ništa u svom životu učinio zbog čega se treba kajati i mijenjati? Samo sa stavom pokajničkog prihvaćanja svoje grešne prošlosti možemo se istinski od nje odvezati i osloboditi za novi početak. Pokajanje i obraćenje temelji su zajedništva i jedinstva." Politička poruka, nema sumnje, ali krivnja je nekako politički korektnija od natezanja sa sucima.

Woody Allen u jednom filmu partnerici objašnjava porijeklo svojeg osjećaja krivnje time što je njegov rabin govorio da su svi ljudi krivi u Božjim očima. "Ali ti ne vjeruješ u Boga," odgovorila je Woodyju partnerica. "Znam, ali svejedno se osjećam krivim," rekao je on. Budući da batina krivnje uvijek ima dva kraja, i Bog može biti kriv u ljudskim očima, za Merleau-Pontyja, recimo, za koga je religija jednostavno nepopravljivo nasilna: uzrok se nalazi u njezinu srcu, to je Apsolutno koje razara ljudsku autonomiju.

Je li Bog preživio Auschwitz

U uvodnom tekstu temata posvećenoga religiji i nasilju u *Jukiću* 28-29 (Zbor franjevačkih bogoslova *Jukić*, Sarajevo, 2000.) glavni urednik Mile Babić prenosi stavove Edwarda Schillebeeckxa prema kojem religija uzrokuje nasilje na tri načina: ako tvrdi da je *jedina istinita* jer iz toga slijedi osjećaj nadmoći nad drugima i njihovo podcjenjivanje; ako se smatra odgovornom za dobrobit čitavog društva jer tada grijeh postaje ujedno i zločin; ako se pripadnici religije smatraju izabranim Božjim narodom i u savezu s Bogom jer su im tada svi postupci opravdani. François Houtart u *Nasilju u ime religije* glatko se rješava tlapnje kako je sadržaj religija bitno nenasilan: žrtva i žrtvovanje središnji su u većini religija; kršćanski je svijet prepun prikaza Spasitelja u agoniji; nema ni jedne prave religije bez borbe dobra i zla, a ona je Sinove svjetla navela na prilično okrutne obračune sa Sinovima tame (često nevinim); religija koja drži do sebe nastojat će se svakako proširiti po čitavom svijetu, a to je već nemoguće lučiti od trgovačkih i političkih profita. Tu je i André Wénin koji drži da "nijedno ljudsko nasilje nije odsutno iz Biblije. Bolje: Bog je tu uvijek umiješan, a često i kao akter."

A što je sa srazom Apsolutnog bića s Apsolutnim zločinom kakav je Auschwitz? Je li ga Bog preživio? (Molim dobronamjerne čitatelje koji drže da Bog nije preživio ni Nietzschea da odmah skoknu na predzadnji odlomak.) *Bilten franjevačke teologije Sarajevo* (XXVII, br. 2, uređuju Marko Karamatić i Ivan Šarčević, Sarajevo, 2000.) donosi tekst Jürgena Moltmanna o židovskoj i kršćanskoj teologiji nakon Auschwitza, "najgroznijeg prokletstva koje je Bog zapovjedio," kako taj nezamisliv zločin naziva Richard Rubenstein. Rubensteina muči ovo: ako je Izraelov Bog gospodar povijesti i odgovoran za sve što se čini, onda je sadist; ako je Auschwitz splet okolnosti, svemir je apsurdan i Boga nema. Rubenstein je prvi poslije rata postavio pitanje o postojanju Boga Izraela i smislu odgajanja djece u židovskoj vjeri nakon Auschwitza. Na drugo pitanje odgovorio je sedamdesetih godina Emil Fackenheim pomalo neočekivanom tezom: kad bi Židovi danas napustili svojega Boga i prestali odgajati djecu u duhu židovstva, Hitler bi pobijedio *postumno*. Iz Fackenheimove argumentacije može se zaključiti da Hitler nije bio samo zemaljski uzurpator (koji je poduzeo atentat na suverena, a kako je suveren danas narod, uništio je narod), nego je želio ubijanjem onih koji za Boga svjedoče ubiti i samoga Boga (u skladu sa svojim mesijanističkim poslanjem, mističnim simbolima i eshatološkim Reichom).

Nada za budućnost istinito je ophođenje s prošlošću, rad na žaljenju zbog počinjenog, analiza vladajućih ideologija, ispravljanje počinjenoga i znaci kajanja koji će na sve sudionike oslobađajuće djelovati

Plamen koji je uništio vjeru

Jedna je stvar ako se pita *Zašto Bog to dopušta?*, a sasvim druga ako se kaže *Gdje je Bog?* što Moltmann lucidno razlikuje. Prvo je pitanje "pitanje opravdanja Boga s obzirom na neizmjerne patnje u njegovom svijetu", to je pitanje onih koji *žaluju*, a "svaki (bi) odgovor koji počinje sa *Zato…* predstavljao porugu onima koji pate, a i hulu na Boga". "Drugo je pitanje krik za Božjim zajedništvom," to je pitanje *pogođenih*, i ne pretpostavlja ravnodušnog Boga, nego "traži Boga koji će s nama podijeliti naše patnje i ponijeti naše brige". Takva ne nalazi rabin Eliezer Berkovits: Auschwitz je potpuna nepravda, ali Bog ju je dopustio, kao što piše u Knjizi izlaska: "Ja sam Vječni, onaj koji stvaram sreću i dovodim nesreću". Bog povijesti je svemoguć, a nezaslužena patnja tumači se njegovim *skrivenim licem* (*hester panim* u Talmudu). "Bog koji skriva svoje lice prisutan je kroz svoju odsutnost, tj. čovjek osjeća njegovu prisutnost u tome što mu nedostaje." Skriveni Bog toliko poštuje čovjekovu slobodu da dopušta zlo, a time i nedužne žrtve. Berkovits smatra da Bog "podlaže svoju svemoć ograničenjima i postaje 'nemoćan' da tako omogući povijest ljudi" te ga hvali na neobičan način: "Tko je kao Ti, Bože naš, moćan u šutnji".

Božju nemoć drukčije je doživio Elie Wiesel. On se nalazio postrojen među logorašima prisiljenima da promatraju vješanje dvoje odraslih i jednoga djeteta. I dok su odrasli umrli brzo, dijete, zato što je bilo lagano, borilo se sa smrću više od pola sata. Elie Wiesel začuo je muškarca iza sebe kako pita *Gdje je Bog?* i u sebi glas koji odgovara: *Gdje je on? On je ovdje, On visi na vješalima*. "Nikada neću zaboraviti trenutke koji su ubili moga Boga i moju dušu. Nikada neću zaboraviti plamen koji je zauvijek uništio moju vjeru," govorio je Wiesel o tome kasnije, ali nije bio posve iskren. Utjehu je našao u 139. psalmu koji govori da je Bog svepristan te da se nalazi čak i u paklu: "Bog je bio i u paklu Auschwitza, ali ne kao gospodar povijesti, nego kao žrtva među milijunima žrtava." Bog, dakle, nije napustio ono židovsko dijete, nego je na vješalima visio s njim. Elie Wiesel teško je podnosio

Foto: Mladen Tudor, Auschwitz

toliku ljudsku i božansku patnju: "To se ne shvaća s Bogom. Ali to se ne shvaća ni bez njega."

Narod tvrde šije

Bog koji pati? "Povlašteno mjesto susreta s Bogom je *lice trpećeg čovjeka*," zaključio je Babić u *Jukiću*; njemački teolog Dietrich Bonhöffer, obješen u logoru 1944, napisao je: "Samo Bog koji pati može pomoći". Tu bi sad bilo lako židovsku vodu navesti na kršćanski mlin, ali Moltmann to ne čini. On ima otrov za bilo kakav trijumfalizam kršćanskog Zapada: Johanna Baptista Metza koji smatra da u Auschwitzu nije bila sablažnjiva samo šutnja Boga, nego i ljudi; Auschwitz nije bio fizički kraj židovstva, ali bi mogao biti duhovni kraj kršćanstva; pobjednici su okrenuli lice od žrtava, a Bog od pobjednika. Metz dapače sumnja da je uzrok ravnodušnosti i apatije stanovnik zapadnog svijeta "u tome što je Bog njih napustio i uskratio im svoju životvornu prisutnost." Moltmann drži da se kršćanski Zapad mora ponovno senzibilizirati za sjećanje na patnju te da u budućnost možemo ići samo sa žrtvama. On, dakle, nudi umjesto svemoćnoga gospodara povijesti Božju patnju u žrtvama nasilja. Na taj je način Bog prisutan u svijetu: "obitava sa žrtvama i patnicima i tješi ih svojim vječnim zajedništvom." Tomu, znači, služi status žrtve, a ne da bude izgovor za osvete i otvaranje novih krugova nasilja!

Jukić i *Bilten* nisu u hrvatskim raspravama o podijeljenosti biskupa i nacije imali nikakvu ulogu, ali oni koji ih čitaju, a to su u prvom redu bosanski franjevci, još će mnogo godina govoriti u Bosni pred mnogo, mnogo ljudi. A vrijedi upamtiti i da oni djelom i riječju poduzimaju sve da tog naroda u Bosni bude upravo onoliko koliko je bilo i prije rata, i to upravo u onakvoj Bosni kakva je bila prije rata, onima *tvrde šije* usprkos! Tako Mile Babić u *Svjetlu riječi* (katolički mjesečnik, srpanj-kolovoz 2001) podsjeća zaboravne da je svojedobno proklamirano bratstvo i jedinstvo u stvarnosti proizvelo veliku i malu braću te uniformirano i monolitno jedinstvo te kako baš to imaju na umu oni koji su *preko noći postali nacionalisti*: "Ovih dana se zorno moglo vidjeti kako oni koji zagovaraju jedinstvo hrvatskog naroda pod tim zapravo misle da svi drugi Hrvati moraju misliti i živjeti kao oni. To je nametanje jedinstva koje ukida razlike, koje je jednolično i kruto i vodi zatiranju života." Ne misle svi da je nejedinstvo super, splitsko-makarski nadbiskup Marin Barišić, primjerice, koji je na Veliku Gospu u Sinju rekao: "Zar možemo dopustiti da se iznutra rastačemo, da se tako dijelimo na europsku i nacionalnu Hrvatsku, na lijevu i desnu? Ne čini li vam se da se suprotstavljamo jedni drugima, da pravimo međusobne podjele, da se dijelimo čak i na sjever i jug?"

Poniznost pred zločinima

U želji da potare te razlike biskup Prenđa govorio je na zadarskom predstavljanju knjige o Anti Gotovini. Plemenito od njega uzme li se u obzir da je autor knjige napisao u svojoj karijeri do 1990. toliko napada na Crkvu, katoličanstvo i kršćanstvo da na njih ne bi mogla odgovoriti ni sedamdesetorica legendarnih prevodilaca Biblije, sve kad bi pisali i prekovremeno. Autor se, pak, nepodnošljivom lakoćom premetnuo u nacionalista, a za nacionalista Bog je uvijek na njegovoj strani; Bog njegove nacije, jer drugog i ne zna, može doći samo kroz šumu trijumfalnih trublja, a njih nacionalist neumorno zalijeva krvlju, znojem i suzama (tuđim ako je svoj status profesionalizirao, a vlastitim samo ako je amater ili nezaposlen). Vidjeli smo da Bog, međutim, dolazi tiho i ne na glavna vrata; da su žrtve neodvojive od nas poput sjena; da je tragično ako jedino mjerilo moralnosti u društvu postane odnos prema *slavnoj prošlosti*, to jest Domovinskom ratu, kako piše Šagi u *Kani*:"Propovijed o kolektivnoj nedužnosti vlastitog naroda jednako je pogubna kao i priča o kolektivnoj krivnji drugoga." Zalijevati trublje, eto, ne da se svima.

Ključ za podijeljenost, stvarnu ili izmišljenu, biskupa, novinara, glasila, prosvjednika, stranaka, generala, teologa, alkara i sportaša Stipan Bunjevac u *Glasu koncila* pripisuje njihovu odnosu prema vlasti, a i vlast i odnos mogu se promijeniti *preko noći*. Podjela na žive i mrtve, međutim, trajna je: *u budućnost možemo ići samo sa žrtvama.* Moltmann je vrlo ponizan pred njemačkim zločinima, ne priznaje njihovu zastaru i ne oslobađa se užasa pred njima uspoređivanjem s drugim masovnim ubojstvima i etničkim čišćenjima. Jedinu nadu za oblikovanje budućnosti vidi u istinitom ophođenju s prošlošću, radu na žaljenju zbog počinjenog, analizi vladajućih ideologija, ispravljanja počinjenoga i znakova kajanja koji će na sve sudionike oslobađajuće djelovati.

Ako je već Bog preživio Auschwitz, a ima naznaka da se to dogodilo, bilo bi lijepo od nas da mu pomognemo da preživi i naš rat. Z

INFO

k o l o v o z 2 , , 1

Buka bez bijesa

Dušanka Profeta

Bjelovarska kulturna udruga *Buka* osnovana je krajem 1999., zbog "potrebe sudjelovanja u promoviranju interesa *mladih ljudi* koji nisu nailazili na potreban prostor za *vlastito izražavanje*." Popis do sada organiziranih tribina, predstavljanja knjiga, izložbi, koncerata i predstava svjedoči o tome da *bukači* rade punom parom te da ne ulaze u skupinu udruga stvorenih kako bi se nekako utrošio novac iz gradskog proračuna za kulturu.

Buka 29. kolovoza organizira happening *Ovdje otvoriti* koji, između ostalog, uključuje promociju prvoga broja časopisa *Akt*, otvaranje izložbe stripa grupe *Divlje oko*, jazz koncert trija Matije Dedića, performance *Teatar za reguliranje tjelesne težine*.

Prvi broj *Akta, časopisa (za) pitanja*

(iz) prirode (i društva) najveći prostor posvećuje događanjima na bjelovarskoj kulturnoj sceni, a slijedi šarolika zbirka osvrta na razna kulturna i ina zbivanja u *zemlji i inozemstvu*. FAK "iz prve ruke", viđen očima Nevena Ušumovića, putopis po Belgiji, poezija, kritika recentnije književne produkcije, glazba, film... Šarolik izbor tema i autorskih glasova svjedoči da je riječ o još jednom časopisu kojem opstanak ovisi ponajviše o entuzijazmu, kako uredništva (Ozren Crnogorac, Vladimir Končar, Slađan Lipovec i Branislav Oblučar) tako i suradnika. Kad je o prvom broju riječ, trud nije bio uzalud.

INFO

Zagrebačka slavistička škola

Ovogodišnji XXX. seminar hrvatskoga jezika književnosti i kulture unutar djelatnosti Zagrebačke slavističke škole – Hrvatskoga seminara za strane slaviste održava se u Dubrovniku od 27. kolovoza do 9. rujna u Međunarodnom središtu hrvatskih sveučilišta. Na početku rada predstavio se zbornik o tridesetogodišnjem radu Zagrebačke slavističke škole. Upriličen je međunarodni znanstveni kolokvij o stanju kroatistike u svijetu na koji je pozvano tridesetak najuglednijih kroatista-slavista iz dvadesetak država svijeta. Oni bi trebali izvijestiti o stanju kroatistike u svojim institucijama, pretežito visokoškolskim, i o mjerama koje bi valjalo učiniti da se stanje kroatistike poboljša. Voditelj ovoga dijela je Marko Samardžija. U tradicionalnim blokovima radnoga seminara na kojima će nazočiti sedamdesetak seminarista iz dvadeset pet država, pored lektorskih vježbi, obrađivat će se hrvatski jezik u kontaktu i hrvatska književnost devedesetih godina XX. stoljeća. Eminentni stručnjaci iz ovih područja informirat će o svim važnim pitanjima. Voditelj jezikoslovnoga bloka je Ivo Pranjkovć, a književnoga Krešimir Nemec.

časopisi

Ludilo kravlje, ljudsko, tržnica, pušenje i još štošta

***Godine nove*, broj 10-11, 2001.; glavni urednik Predrag Madžarević**

Milan Pavlinović

Nakon poduže stanke u izlaženju i nestrpljivog iščekivanja, *Godine nove* su nas razveselile s čak dva dvobroja u kratko vrijeme. U posljednjem broju, naslovljenom *It's a mad, mad world!*, s naslovnice u čitatelja bulji začuđena hi-tech maska (poludjele?) krave na ljudskom tijelu. Naime, riječ je o tome da su se skupina nizozemskih pjesnika, i naš Miljenko Jergović, uključili u taj globalni problem i opjevali svoj "žal" zbog monstruoznih pokolja i ljudske gluposti hranjenja krava smrvljenim kostima njihovih majki i očeva. Kuda vodi ovaj potrošački svijet, ako ne u ludilo, i to ljudsko, a ne kravlje, upozoravaju pjesnici.

U uvodnom dijelu časopis donosi "korisne" i aktualne informacije o tome što je to schvag, meth, kako klonirati bebu na crno, ili što pronaći na web stranicama *eyestrom.com, kibo.com* i *cadaverinc.com* i mi vam preporučujemo da prolistate ove stranice, jer vas očekuje "jedna od najvećih zbirki gluposti i nepotrebnih stvari na webu" ili oglas firme "za posao čišćenja iza ubojica". Nakon temata u posljednjem broju o novom mileniju, ovaj se bavi malo "prizemnijom" temom: tržnicama. O pjaci, pazaru ili placu, prostoru koji je većini građana jednako virtualan i nedodirljiv kao i novi milenij, pišu i govore: Miljenko Jergović (o utrinskom jutru u paru), Emir Imamović (o baščaršijskim gazdama i levatima), Nicholas Blincoe (o nomadskoj i tračerskoj trgovini), Vedrana Rudan (o križnom putu dobre domaćice), Sanda Dukić (o sirotinjskim trešnjevačkim razgovorima) i Edo Popović (o kružnom Hreliću u prozi). Sve što ste htjeli saznati o Vjeki Slišku, a niste se usudili pitati, možete saznati iz hommagea Borisa Rašete, a ako vam je Balkan još uvijek geografsko-kulturološka nepoznanica, informirat će vas multikulturalni trojac Teofil Pančić, Ahmed Burić i Srećko Pulig.

Dva autora načinila su dvije zanimljive filmske komparacije: Robertino Bartolec *Hrvatski **sabor*** i Bunuelovu *Ljepoticu dana*, a Dragan Jurak filmografije Singera i Finschera. Ako usporedba ove dvojice nesumljivo odličnih redatelja, prema Juraku, stvara

jednog filmskog klasika, još je očitije, na žalost, da sabor i bordel sačinjavaju sabordel. Sličan motiv imao je i reper El Bahattee, zaputivši se na Svilanov "Glamour party" kako bi razotkrio stvarne salunske zabave, obavijestivši nas u prvom licu što je sve vidio i doživio. No, osobno, najveći favorit *Godina novih* je intervju sa Svjetlanom Junakovićem, svjetski poznatim ilustratorom slikovnica, kiparom, slikarom, tvorcem hrvatskih "Simpsona". U razgovoru s Krunom Lokotarom, Junaković se predstavio kao vrlo simpatična, i poput njegovih radova, urnebesno duhovita osoba.

Od proznih tekstova objavljena je priča mladoga slovenskog pisca Dušana Čatera, novi nastavak popularnog proznog ciklusa *Kavica* Andreja Puplina, brazilski putopis Andreja Blatnika, medicinsko-degutantni *Kabinet dr. Ferića*, (homo)erotska poezija Damira Radića i još jedna otkvačena strip epizoda Dubravka Matakovića. U ulozi gošće urednice riječju i slikom u časopisu sudjeluje konceptualna umjetnica Ivana Keser. Kao šećer na kraju, otkrivamo da *Godine nove* donose i povijest pušenja, ali ne onoga duhanskog, uz nagradnu super strugalicu i fotografije u krupnom planu. Obiljem primamljivih tekstova, tiskane na kvalitetnom papiru, dizajnirane u radionici rutte&dk, *Godine nove* dokazuju i danas zašto su bile jedan od najboljih časopisa devedesetih.

Međunarodni festival stripa ***Crtani romani šou 2001***. raspisuje

Natječaj za neobjavljeni strip

Tema: **Superheroj**
Dužina: **1 stranica**
Format: **A4**
Jezik: **Hrvatski ili engleski**
Tehnika: **Crno-bijelo**
Natječaj se zatvara **29.10.2001.**
Adresa: Radio 101, (za Crtane romane šou), Gajeva 10, 10000 Zagreb, Hrvatska
Upozorenje: Molimo da nam šaljete kvalitetne fotokopije, jer originale ne vraćamo. Također vas molimo da uz rad priložite svoje ime, prezime, adresu i telefonski broj.

Nagrade:
1. nagrada - 300 DEM
2. nagrada - 200 DEM
3. nagrada - 100 DEM

Svi nagrađeni radovi kao i izbor najuspješnijh, bit će objavljeni u katalogu festivala.
Svi pristigli radovi koji zadovoljavaju propozicije biti će izloženi na izložbi.
Crtani romani šou će se održati krajem studenog u prostorijama zagrebačkog Studentskog centra u Savskoj ulici.
Za podrobnije obavijesti javite se Ivanu Prlichu na **iprlic@inet.hr <mailto:iprlic@inet.hr>**

razgovor

Viliam Klimaček, glumac i pisac

Skok u ledenu vodu

Utemeljio sam kazalište kao mjesto psihohigijene, za utjehu vlastite duše, a onda sam s čuđenjem ustanovio kako se zajedno sa mnom zabavlja sve više i više novih ljudi

Ludwig Bauer

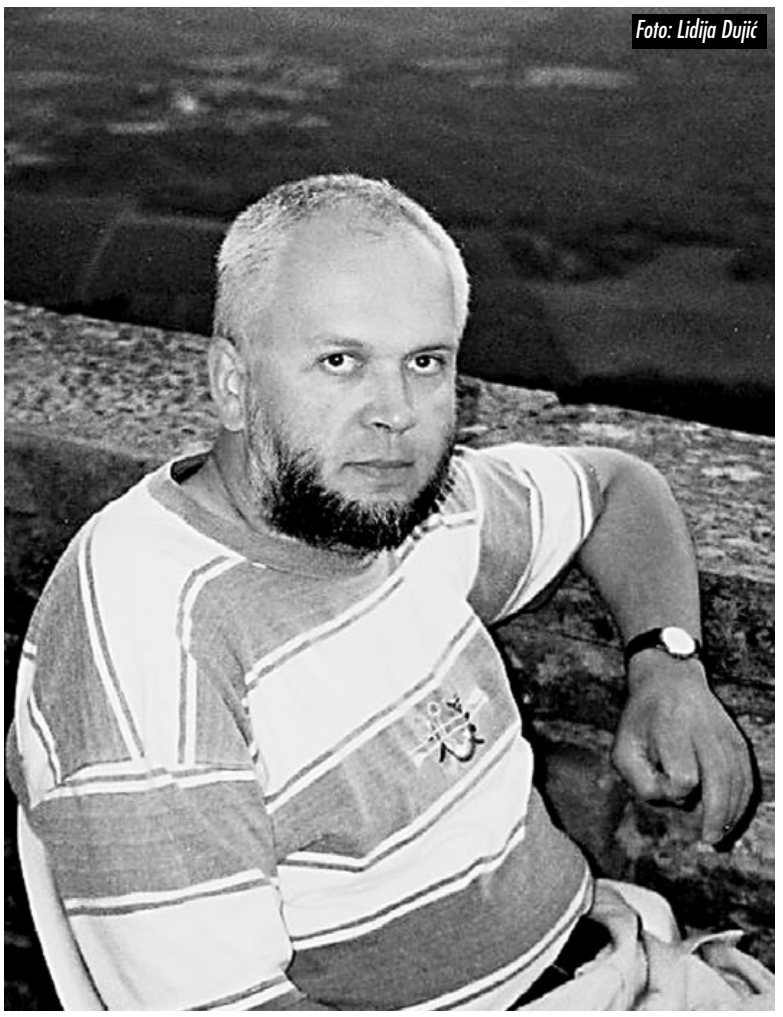


Foto: Lidija Dujić

Što te navelo da izabereš kazalište i književnost umjesto liječničkog zvanja?

– Po glavi su mi se prečesto, umjesto medicine, motali stihovi. Nekoliko sam godina živio prilično shizofreničkim životom – danju liječnik, a na večer glumac. To je bilo iscrpljujuće. Osim toga, kazalište *GUnaGU* doživljavalo je sve bolji prijem publike, pa sam se odlučio i – napustio medicinu.

Viliam Klimaček suvremeni je slovački pjesnik, prozaik i dramski pisac, direktor kazališta, redatelj, scenarist, glumac, po potrebi i rock pjevač. Uz to je i liječnik, ili barem bivši liječnik, jer je diplomirao medicinu, i gotovo deset godina radio kao anesteziolog pri operacijama srca. Naš prvi susret bio je sasvim papirnat. U antologiji svjetskih priča za djecu, pod naslovom *Sto najsmješnijih priča* (Bratislava, 1986.), u kojoj se moje ime našlo sretnim slučajem, uz imena nekolicine uglednih «jugoslavenskih» pisaca, naše su se proze našle gotovo jedna uz drugu. Priznajem: Klimačekova je priča u tom izboru smješnija od moje. Naš posljednji susret započeo je na sličnoj razini, kada me je Željka Turčinović, kao predsjednica Hrvatskog centra ITI-ja, zamolila da prevedem Klimačekovu dramu *Dosada na plaži*. Tu dramu bilo je užitak prevoditi; osvojila me svojom lakoćom i tečnošću, slojevitošću, modernošću i višeslojnom komunikacijom s našim vremenom. U hrvatskom prijevodu drama je pripremljena u okviru Međunarodne dramske kolonije, održane ovoga ljeta u Motovunu, a u okviru radionice *Od teksta do predstave*. Druženje u okvirima te radionice, omogućilo mi je, uz posredovanje slovačke kritičarke Zuzane Uličianske, bolji uvid u rad Viliama Klimačeka, kojeg znalci smatraju prvorazrednom kulturnom institucijom.

Klimaček je 1992. godine radikalno promijenio svoj život. Napustio je mjesto na bratislavskoj kardiokirurgiji i počeo raditi za kazalište. Sada je direktor i umjetnički voditelj vlastitog profesionalnog kazališta *GUnaGU*, sa sjedištem u Bratislavi. Za to je kazalište napisao trideset drama, te režirao i igrao u nekoliko od njih. Dvije drame prikazalo mu je *Slovačko narodno kazalište* u Bratislavi, po jednu kazališta u Nitri, Martinu i Pragu. Velik broj tekstova, za koje je dobio više nagrada, izveden mu je na Slovačkom radiju. Autor je videofilma *Nekad bih te ubila*, beskonačne televizijske serije *Zbornica*, serijala o svjetskim pjesnicima, dadaistički kabaret... Objavio je osam knjiga: pripovijetke za djecu, tri zbirke poezije, dva romana, dvije knjige drama. Dobitnik je velikog broja nagrada; uz ostale, pet puta dobio je Radokovu nagradu za najbolju češku i slovačku dramu godine.

Nisam htio da mi kao pedesetogodišnjaku bude žao što nisam imao hrabrosti skočiti u ledenu vodu. A voda je zaista bila ledena. Prvu sam godinu jedva preživio, ali se kasnije situacija popravila. Danas mogu reći da mi je bijeg uspio. Ni jednom nisam zažalio za medicinom, jer mi je kazalište pružilo ljudsku satisfakciju, a o umjetničkoj da i ne govorim. Financijski to nije sada ni gore niti bolje. Živi se, i pri tome se ne mogu požaliti: radim ono što hoću, hobi mi je postao zanimanje. Nešto takvo moglo bi se nazvati srećom.

Susret s obožavateljicom

Kakvu ulogu ima u tome vlastito kazalište?

– Ne znam kako je to u Hrvatskoj, ali u Slovačkoj predstavlja ogroman problem postaviti originalan dramski tekst u profesionalnom kazalištu. Velika je šteta, ali se slovački tekstovi kod nas igraju rijetko. Jer što može u naše vrijeme bolje reflektirati stvarnost nego kazališni tekst? Naša se pak kazališta oslanjaju na musical, klasiku i provjerene svjetske hitove. Prema tome, ako kod nas autor želi da ga se igra, mora stvoriti vlastito kazalište. To iskreno preporučam svakom dramatičaru. Ja sam uvijek htio i sam igrati, imam valjda u sebi onaj zdravi djelić ekshibicionizma koji je čovjeku potreban za glumu.

GUnaGU smo utemeljili 1985, u vrijeme socijalizma, i to je kazalište za nas bilo odmor i bijeg od socijalističke stvarnosti, koju smo ismijavali već u prvom našem komadu. Istina, nismo bili nikakvi disidenti, ali je naš humor bio provokativan. Dakle, utemeljio sam kazalište kao mjesto psihohigijene, za utjehu vlastite duše, a onda sam s čuđenjem ustanovio kako se zajedno sa mnom zabavlja sve više i više novih ljudi, sve dok nismo privukli velik gledateljski krug. Ali još uvijek stvaram kazalište za vlastitu zabavu. Kada bih izgubio tu sposobnost, vjerojatno bih morao prestati.

Što to predstavlja za pisca?

– Mogućnost doživljaja rezonancije vlastitog djela. Na sceni izgovaraš svoj tekst i odmah vidiš ima li rezonancije, da li to odzvanja, ili je u pitanju promašaj. Tu je i mogućnost korekcije, pa se već sutra može igrati ne samo popravljen tekst nego se može igrati još bolje. Pisac je većinom osuđen na kavanu. Tamo ga prijatelji tapšu po ramenu, za drugim stolom neprijatelji ogovaraju njegovu knjigu, a u najboljem slučaju može ondje ugovoriti i susret s obožavateljicom. Ostalo je u novinama i kritikama. Čovjek teatra odmah zna je li uspio ili nije. Ali njegov rad ima jedan veliki nedostatak – to traje samo od osam do deset na večer, onoliko koliko traje kazališna predstava. Ljudi odlaze u kazalište zbog njegove elementarnosti i divljine, zbog praha, krvi, suza i mesa. Knjiga djeluje drugačije, profinjenije – to je subjektivni doživljaj u samoći. U gomili možemo čitati jedino novine. Literatura traži tišinu. Drago mi je što mogu čas pisati knjige, a čas pisati za kazalište, upravo zbog tog različitog karaktera medija. Kazalište je uglavnom vrlo bučna i pragmatična mašinerija koja mora mjesečno odigrati dvadeset predstava, dok je pozicija pisca pri pisanju knjige čista koncentracija, uronjenost u sebe samog. To je jin i jang – u jednom je komadić jina i obratno, pa čim završim pisanje drame, već se radujem romanu, a kada završim roman, i nerviram se nemoćno oko beskonačnih korektura, već se veselim večeri kada ću odigrati u kazalištu sasvim drugačiji, vitalan lik. Jin i jang drže me u napetosti bez koje nije moguće ništa istinsko napraviti.

Nema čiste drame

Dosada na plaži ***pobudila je veliku pozornost. Kako to ocjenjuješ?***

– Bila je to prva drama koju sam napisao za veliko kazalište, otprilike prije sedam godina. Do tada sam pisao samo komorne komade za vlastiti ansambl. *Dosada na plaži* bila je moj prvi pokušaj pisanja nečeg drugačijeg, puno ozbiljnijeg. Tu sam prvi puta iskoračio iz neke vrste studentskog kabareta prema istinskoj drami. Drama je dobila Radokovu nagradu – nagradu koja se svake godine dodjeljuje najboljoj češkoj i slovačkoj drami, a koja nosi ime prema slavnom češkom redatelju Alfredu Radoku. Prije ove hrvatske verzije drama još nije bila igrana, iako su se u dva slučaja zainteresirala slovačka kazališta i jedno češko. Kako sam već spomenuo, slovačka kazališta nerado ulaze u rizik s nepoznatim tekstovima, a ja sam se nekako zarekao da tu dramu neću postaviti u *GunaGU*, jer sam je napisao za drugačije kazalište. Tako drama i dalje čeka, ali objavljuje se u časopisima i knjigama. Pretpostavljam da ćemo od toga jednom napraviti i film.

Vjerujem da su svi susreti, prijateljstva, putovanja, stručni seminari, prevedene knjige, gostovanja kazališta, pa čak i čaše zajedno popijenog vina, koje vode prema smanjivanju udaljenosti bilo gdje unutar Europe, tisuću puta vredniji i značajniji nego svi komunikeji vlada i formalni vijenci koji se prinose mramornim spomenicima

Ne mogu se oteti dojmu da je nastanku drame pridonijelo bar djelomično ratno stanje iz nedavne hrvatske povijesti. Slažeš li se s takvim tumačenjem?

– *Dosadu na plaži* napisao sam 1993. na otoku Krku. Tamo, dakako, nije bilo pravo ratno stanje, ali nalazio sam se u zemlji koja je bila u ratu sa susjednom, bolje rečeno – susjedi su ratovali protiv nje, i to je bilo vrlo uznemiravajuće. Nisam razumio bit tadašnje društvene i političke situacije, a vjerojatno je do kraja ne razumijem ni danas. Nisam želio pisati aktualnu političku dramu, nego prije metaforu, svevremensku apsurdnu metaforu o ugroženosti, koja može ovladati bilo kojom zemljom. Na kraju krajeva, ni u Čehoslovačkoj tada situacija nije bila ružičasta, jer je zemlja bila podijeljena u dva bloka i postojao je velik pritisak, koji srećom nije eksplodirao u nemire. Ali osjećaj ugroženosti ponio sam iz domovine.

Htio sam u dramu unijeti dva oblika ugroženosti i prijetnje. Onaj prvi – ratnički – u drami je prikazan smanjivanjem plaže, odnosno životnog prostora normalnih pristojnih ljudi, prostora koji je sve manji i manji. Tajanstvena strankinja Nena na kraju će biti uhvaćena i prebačena u logor. Drugu razinu, razinu egzistencijalne ugroženosti, predstavljao je za mene Kapetan. Stari muškarac koji proživljava svoje posljednje dane na plaži, i čeka što će mu more doplaviti. Ta egzistencijalna bojazan od vlastite starosti koja se bliži jednaka je na cijelom svijetu, bio rat ili ne. Kapetan će doživjeti i posljednju ljubav, upravo s tuđinkom Nenom. To je optimistična drama, puna alegorije i crnog humora. Čista se drama danas ne može napisati – čitav je naš život već umrljan komedijom, parodijom stvarnog života.

Ljudski kontakti

Kako ocjenjuješ ovogodišnju Međunarodnu koloniju u Motovunu, odnosno radionicu Od teksta do predstave?

– To je za autore nešto nenadomjestivo, jer se u tom okviru može ocijeniti snaga vlastitog teksta. Danima ga studiramo zajedno s glumcima, ponovno i ponovno slušamo vlastite replike iz tuđih usta, a imamo prilike i ponešto korigirati. Ja najviše o svojoj drami saznam kada je prvi puta čitam pred publikom. Iz reakcija mogu zaključiti koja su mjesta zaista dobra, a koja nisu. Vjerujem da je ova radionica korisna za cjelokupno hrvatsko kazalište, tim više što je bila dobro organizirana. Motovun je imao i drugu značajnu razinu. Ovogodišnji gosti iz Belgije, Slovenije i SAD-a omogućili su nam konfrontacije na vrlo ugodnom bojištu, za stolom, na kojem nije uzmanjkalo ni motovunski teran. Tu sam sreo izuzetno zanimljive ljude. Na prvo bih mjesto stavio damu: opernu redateljicu Rinu Elish, porijeklom iz Hrvatske. Ali naravno da mi je bilo drago susresti i tebe, kao autora moje nekadašnje lektire, bajki iz knjige *Parolod Kolombina*, a posebno saznati da i dalje pratiš i prevodiš bar ponešto od onoga što se događa u slovačkoj i češkoj književnosti.

Sada već govorimo o značenju naših međusobnih kulturnih odnosa?

– Naravno. Ali ja na prvo mjesto stavljam direktne ljudske kontakte. U ovom desetljeću atomizacije svi su ljudski kontakti posebno značajni. Europa se ujedinjuje, stvara uniju, a moja se nekadašnja domovina podijelila! O raspadu Jugoslavije, odnosno kulturnim posljedicama, vi znate više nego ja. Ali vjerujem da su svi susreti, prijateljstva, putovanja, stručni seminari, prevedene knjige, gostovanja kazališta, pa čak i čaše zajedno popijenog vina, koje vode prema smanjivanju udaljenosti bilo gdje unutar Europe, tisuću puta vredniji i značajniji nego svi komunikeji vlada i formalni vijenci koji se prinose mramornim spomenicima. U Hrvatskoj sam do sada bio četiri puta, i kao turist i kao pisac, tu se dobro osjećam i uvijek ću rado doći ponovno.

razgovor

Žarko Puhovski i Mladen Lazić

Trgovina, pravda i Haag

Ide vrijeme, dođe rok, eto Haaga skok na skok

Omer Karabeg

Počeo bih od dva premijera – hrvatskog Ivice Račana i srpskog Zorana Đinđića. Njih dvojica su se u poslednje vreme našli pred teškim zadatakom da izruče Haškom tribunalu svoje građane optužene za ratne zločine. Đinđić je morao da u Haag pošalje Slobodana Miloševića, a Račan treba da Haškom tribunalu izruči dva hrvatska generala optužena za zločine nad Srbima. Đinđić je izgleda tu pokazao više veštine i pragmatičnosti. Slažete li se s tim gospodine Puhovski?

– Puhovski: Đinđić je to učinio s ekstremnom pragmatičnošću koja, principijelno gledano, po mnogo čemu nije sasvim korektna, ali mislim da je, s obzirom na dugogodišnje stanje duha u Srbiji, imala gotovo lječidbeni karakter pozitivnog šoka. On je imao samo jednu olakotnu okolnost, to jest da je Srbija izgubila rat i utoliko je socijalno-psihologijski potpora Miloševiću bila manja od one koju drugorazredni generali uživaju u Hrvatskoj. Jer, oni koji se u Hrvatskoj protive izručenju generala ističu da se dosad nije događalo da pobjedničke vojske šalju generale na sud.

Račan, koji je manje kockar nego Đinđić, i u ovom slučaju postupa na način kojim je četrdeset godina gradio svoju karijeru – malo oklijevanja, malo fraza, pa opet malo oklijevanja u nadi da će sutra biti nekako lakše riješiti probleme i to je politika koje se on već godinama drži. Dokle će to ići, to ćemo tek vidjeti.

– Lazić: Nisam siguran da Đinđićev potez mogu da ocenim kao pragmatičan. Ja bih pre rekao da Đinđić nije imao alternative. Njemu je u vremenskoj iznudici bio preostao jedini mogući potez. Ja mislim da je i on odugovlačio koliko je najviše mogao, ali da više nije bilo vremena za odugovlačenje. Dakle, po mom mišljenju, nije u pitanju bila pragmatičnost nego iznuđeni potez.

Taktičar bez strategije

Nedavno je iskusni diplomata one bivše Jugoslavije Vladimir Velebit u jednom intervjuu nazvao Račana kunktatorom, čovekom koji okleva. Čuo sam od nekoliko ljudi da taj izraz dobro karakteriše Račanovo političko biće. I vi ste, gospodine Puhovski, upotrebili izraz "oklevanje", znači vi se slažete sa tom Račanovom karakteristikom.

– Puhovski: Račan je prvoklasni taktičar i nikakav strateg. On i u slučaju izručenja generala pokušava nastaviti istim putem Pritisci su, međutim, u ovom trenutku mnogo jači nego u nekim ranijim fazama, bez obzira na to što se, smatram sudu, radi zapravo o drugorazrednom problemu – ali on je uzburkao duhove. Kada je riječ o Đinđiću, bilo da je u pitanju pragmatika ili ne, on nije ni pokušao pronalaziti nekakve visokoparne formulacije za obranu svog postupka, nego je jasno dao do znanja da se to moralo učiniti. Račan, i kad neke stvari mora činiti, pokušava to skriti iza nekih fraza o ravnopravnoj suradnji s Haagom.

Čini mi se da u tu taktiku spada i podizanje optužnice za ratne zločine protiv Srba baš u trenutku kada se hrvatski generali moraju izručiti Haškom tribunalu. Pokušava se napraviti nekakva ravnoteža da bi se umirila javnost.

– Puhovski: Problem nije u tomu da treba tražiti Srbe koje treba okriviti – postoje stotine Srba, kao i stotine Hrvata, koje treba okriviti za ratne zločine – nego u tomu što se pronalaze krivi ljudi. U posljednjih nekoliko mjeseci u Hrvatskoj je optuženo nekoliko desetaka ljudi, skoro svi su iz Baranje. Međutim, svatko tko nešto zna o situaciji za vrijeme rata, zna da se u Baranji, za razliku od vukovarskog kraja, praktički živjelo bez ratnih operacija, da je u Baranji bilo neusporedivo manje etničkog čišćenja, ubijanja i uništavanja nego u vukovarskom kraju. Otprilike 80% okrivljenih Srba dolazi iz Baranje zato što se tamo nalazi jedna skupina radikalnih desničara koji su svojim utjecajem na tužilaštvo postigli da ljudi iz njihovog kraja dođu pred sud, dok se to u Vukovaru nije dogodilo. Dakle, radi se o jednom tipu postupanja koji za mene nije bitan samo kao srpsko-hrvatski, iako ima i implikaciju koju ste maločas spomenuli – pravljenje neke vrste ravnoteže, koliko zbog toga što se radi o lako mogućoj, i dapače vjerojatnoj, nepravdi, a to je nešto najgore što se može dogoditi.

Na svoju štetu

Za Đinđića bi se sve moglo reći osim da je oklevalo. Za njega kažu da brzo donosi odluke, često i rizikuje. Protivnici mu, međutim, zameraju da o principima ne vodi previše računa.

– Lazić: Đinđić je mnoge odluke, kao što sam već malopre rekao, doneo u iznudici, kako se to šahovskim rečnikom kaže: jednostavno nije imao alternativu s obzirom na cilj koji želi da postigne, a to je da Srbiju prebaci sa jednog na drugi kolosek. Svaki put je imao striktno određen zadatak i on je taj zadatak pokušavao da obavi na način koji je ponekad bio pragmatičan i inteligentan, ali ponekad ishitren i ne naročito promišljen. Đinđić je prozapadno orijentisan, ima tipičan ciničan zapadni način razmišljanja. Njega zanima efekat i on ne analizira moralne konsekvence svojih činova. Možemo to da ocenjujemo kako hoćemo, ali to je ono što se smatra modernim ponašanjem.

Međutim, Đinđić deluje u društvu koje ima dosta izražene predmoderne karakteristike, tako da takvo njegovo postupanje često ima i kontraefekte. Jedna od tih stvari je, recimo, uvođenje, praktički dekretom, veronauke u škole koje je, po mom mišljenju, potpuno politički promašeno. Ne samo da se udvara pogrešnom krugu ljudi koji njega nikada ne mogu da podrže, nego istovremeno odbija od sebe upravo one ljude koji su ga do sada podržavali, bez obzira na to da li su stajali iza njega ili ne. Dakle, ta njegova pragmatičnost je krajnje uslovna.

Ali čini mi se da je on uvođenjem veronauke hteo da na neki način ublaži negativni efekat koji je po njegovu popularnost imalo izručenje Miloševića. Hteo je da se, da tako kažem, malo dodvori ljudima sa jakim nacionalnim osećanjima. To je opet bilo pravljenje nekakve ravnoteže kao u Račanovom slučaju.

Lazić: Vlast u Srbiji pokušava da se suoči sa problemom zločina, ali to njeno nastojanje ne dolazi iznutra. Jer, nova vlast u Srbiji nije nastupila sa moralnim, nego sa pragmatičnim programom

– Lazić: Da, ako bismo stvari mehanički posmatrali. Ali, reč je o tome na koga možete, a na koga ne možete delovati. Đinđić ne može da pridobije ljude koji, recimo, podržavaju Koštunicu, dok može da od sebe otuđi jedan sloj gradskog stanovništva, što je ovim potezom sasvim uspešno na svoju štetu uradio.

Budišine intelektualne sposobnosti

I Đinđić i Račan imaju dva moćna protivnika unutar vlastitih vladajućih koalicija – Vojislava Koštunicu i Dražena Budišu. Da li postoji sličnost između političkih profila Koštunice i Budiše?

– Puhovski: Budiša je u ovom trenutku prošlost. On je zapravo

sve svoje političke bitke posljednih godina izgubio, od dvije kandidature za predsjednika do toga da se, da citiram nekadašnjega poznatog jugoslavenskog nogometnog komentatora Radivoja Markovića, prekombinovao. Jednostavno je otišao predaleko u svojim kombinacijama, pa ga je stranka uspjela nagovoriti da se povuče. Koštunica u nekim situacijama svojoj stranci možda i šteti, ali, s druge strane, bez njega ta stranka ne bi ni postojala.

Moram reći da mi je kao hrvatskom građaninu, iz mog životnog iskustva i poznanstva, Vojo Koštunica mnogo bliži od Dražena Budiše. Voju znam trideset pet godina, imam vrlo pozitivno mišljenje o njegovim intelektualnim i moralnim sposobnostima. S druge strane, Budiša sigurno nema te intelektualne sposobnosti koje ima Vojo Koštunica, mada među njima postoji sličnost u tome što obojica imaju želju za pomalo pompoznim moraliziranjem u politici. No, Budišini ukloni ka radikalnoj desnici, pogotovo posljednjih nekoliko mjeseci, doveli su u sumnju njegovu moralističku poziciju i valja se nadati da se to neće dogoditi i Koštunici.

– Lazić: Neka poređenja između Budiše i Koštunice mogu se praviti, ali razlikuju se kontekesti u kojima njih dvojica deluju, a, na kraju krajeva, i pozicije. Koštunica je ipak šef jedne države koja je, istina, virtualna, za koju se ne zna da li postoji, dok Budiša nije bio u situaciji da vuče državničke poteze, to jest poteze zbog kojih država može opstati ili propasti. Koštunica je specifičan i po tome što je njegova situacija sasvim paradoksalna. On sada služi kao tačka okupljanja i takozvane levice i takozvane desnice u Srbiji. Po svom političkom programu Koštunica je na desnici ili na desnom centru, kako on to voli da kaže, a po svojom nacionalnom programu on privlači ono što se nekad lažno predstavljalo kao levica, dakle bivše socijaliste. S druge strane, pošto je on čovek koji nastupa sa moralističkih pozicija, može da služi i kao neki kišobran za, po mom mišljenju, uglavnom lažne moraliste hrišćanskog tipa. Koštunica, dakle, okuplja ljude krajnje raznorodnih političkih opredeljenja, za razliku od Budiše, čija stranka - Hrvatska liberalna stranka – privlači profilisan tip birača.

I Hrvati gube u miru

Vidite li sličnosti između sadašnje opozicije u Srbiji i one u Hrvatskoj, između socijalista i radikala, s jedne strane strane, i HDZ-a, s druge strane?

– Puhovski: Siguran sam da za HDZ važi nešto što nisam siguran da već sada važi za SPS, a moglo bi uskoro važiti. Naime, u ovom trenutku HDZ ima puno veći potencijal podrške nego što ga može politički i svjetonazorski probaviti. HDZ je stranka koja se iznutra raspala, u njoj se vodi borba za vodstvo između nekoliko kandidata i nekoliko frakcija – sada se pridružio i Budiša kao potencijalni kandidat za vodstvo na desnici – tako da nije u stanju ujediniti prosvjedovni ili protestni potencijal protiv vlasti koji se posljednjih mjeseci dosta zaoštreno iskazao.

Mislim da je lako moguće da se zbog privrednih reformi, zbog nezaposlenosti koja uz to ide, zbog sporog napretka, nešto slično dogodi i u Srbiji, s tom razlikom što tamo nema svijesti koja postoji u Hrvatskoj o tomu da je dobiven rat koji se gubi u miru. Naime, Hrvatsku danas opisuje ona legendarna Ćosićeva rečenica – što su dobili u ratu, to gube u miru, barem kad se slušaju hrvatski nacionalisti. I to je taj potencijal koji se nudi HDZ-u, a koji HDZ u ovom trenutku nije u stanju, na sreću svih nas, artikulirati.

Vidite li sličnost između sadašnje opozicije u Hrvatskoj i one u Srbiji, dakle između HDZ-a, s jedne strane, i socijalista i radikala, s druge strane?

– Lazić: Glavna razlika je, kad je reč o Srbiji, u tome što SPS i radikali, sadašnja opozicija, a nekadašnja vlast, ne samo da nemaju mobilizatorsku sposobnost, nego su je, po mom mišljenju, na duže vreme izgubili, nadam se zauvek. Te dve grupacije izgubile su ratove i, kao čisti gubitnici, oni teško mogu da se oporave. To je jedno. Drugo, oni imaju i vrlo pogrešnu političku taktiku, tako da svojim promašenim političkim potezima sasvim uspešno gube i ono malo podrške, što im je ostalo. Socijalisti ne znaju šta da rade sa Miloševićem u Haagu, da li da ga otpišu ili da ga koriste kao nekog žrtvenog jarca, ali ako to rade, onda neće moći da izaberu novog vođu, a ta borba se tamo odvija.

Puhovski: Ono što je za mene problem, to je da javnost zbog ekonomskog pritiska prihvaća neke odluke, a da se uopće ne pita o načelima pravednosti. Uopće se ne raspravlja o tome treba li nekoga zbog pravednosti poslati u Haag, nego samo o tome hoćemo li dobiti kredite ili nećemo, što sigurno nije pravi put za ono što zovemo sučeljavanje s prošlošću

S druge strane, radikali se, opet sasvim uspešno, kompromituju svojim potezima i u parlamentu i van parlamenta. Rezultat svega toga je zaista žalostan neuspeh njihovih pokušaja da organizuju bilo kakvu javnu manifestaciju svog uticaja među stanovništvom. Mislim da su te dve stranke politička prošlost. Ono čega se ja bojim, to je pojava novih radikalnih opcija koje bi eventualno okupljale nezadovoljne ljude kojih je u Srbiji sigurno mnogo više nego u Hrvatskoj.

Račan s cvijetom

Čini mi se da je politička scena i u Srbiji i u Hrvatskoj izložena snažnom uticaju crkve. Katolička crkva je već duže vremena veoma značajan politički faktor u Hrvatskoj, a sada gotovo istu snagu stiče i pravoslavna crkva u Srbiji. Reklo bi se da i vlast u Srbiji i vlast u Hrvatskoj izuzetno vode računa o tome da se ne zamere crkvi.

– Puhovski: Hrvatska ima vladu koja pati od nedostatka nacionalne samosvijesti, vladu koja sebe intimno doživljava vladom nedovoljno dobrih Hrvata, pa se zato njezini članovi dodatno nastoje pokazati boljim Hrvatima. Oni se ponašaju kao muž koji prevari ženu, pa dođe kući s cvijetom da bi unaprijed ili odmah kompenzirao nešto što je pogrešno učinio. Tako se ponaša i hrvatska vlast na čelu s Račanom. Ponašaju se kao da su nekome krivi, kao da bi trebali biti bolji Hrvati i zbog toga se oni na neki način udvaraju Crkvi čak i više nego što je to činila Tuđmanova ekipa koja je imala samosvijest onih kojima crkva zapravo od početka pomaže.

S druge strane, Crkva se pokazala metodički nesposobnom djelovati u demokratskim uvjetima, u uvjetima u kojima svaki iskaz, kad se pojavi, ima jednaku šansu da bude prihvaćen, ali i kritiziran, kao i bilo koji drugi. Osim toga, u nekoliko navrata bitno je pogriješila. Recimo, uvijek iznova spominjem legendarni naslov uvodnika *Glasa koncila* u prvom broju nakon operacije Hrvatske vojske u kolovozu 1995. godine, a taj naslov je glasio *Neviđena humanost ratovanja*. Crkva se, po mom sudu, s moralnog stajališta pokazala nedovoljno osjetljivom na prave probleme, a s političkog stajališta pokazala se nesposobnom demokratski djelovati, osim na klasičan način – utjecajem na dvor, recimo to tako.

– Lazić: U Srbiji postoji jedan paradoks. Crkva ima uticaj ne zato što zaista može da mobiliše veći deo stanovništva, nego zato što joj ljudi na vlasti pripisuju daleko veći uticaj nego što ga ona stvarno ima. Naša sociološka istraživanja pokazuju da je, kao što je to već tradicionalno kad je reč o Srpskoj pravoslavnoj crkvi, realni uticaj te crkve ograničen. Međutim, u borbi za pridobijanje birača za neki budući izborni sukob Đinđić i Koštunica, računajući na tradicionalni društveni značaj Crkve, ne među Srbima nego uopšte, potpuno neopravdano pripisuju Crkvi rejting koji ona u stvarnosti nema.

S obzirom da Crkva pokazuje velike pretenzije da igra značajnu društvenu ulogu, mislim da potezi političara prema njoj i nju samu zavaravaju. Tako da će se na kraju svi naći iznenađeni, i političari i Crkva, kada budu videli praktični efekat sadašnjih akcija. Dakle, ja ne vidim da crkva ima stvarnu društvenu težinu u Srbiji, niti po njenoj mobilizatorskoj moći, niti po ponašanju ljudi, mislim da joj je ta težina pripisana, da je ona virtuelna. Mislim da bi pragmatički i tehnokratski orijentisanim političarima neko trebalo da objasni da bi bilo bolje da igraju na kartu demokratije i ljudskih prava nego da se udvaraju Crkvi.

Sučeljavanje s prošlošću

Imam utisak da je situacija slična i kad je reč o suočavanju za zločinima. Ni vlada u Srbiji, ni ona Hrvatskoj nije spremna da otvori taj proces. Verovatno i jedna i druga smatraju da je to prerano i da bi to bilo jako nepopularno za njihov položaj.

– Puhovski: Naravno, to nije nije nešto što bi vlast koja počiva na demokratskom konsenzusu ili barem na demokratskoj većini, mogla riskirati, tako se barem njima čini, a to je ono što zovemo dnevnim pragmatičkim funkcioniranjem i nedostatkom državničkih poteza. To očito karakterizira i jednu i drugu elitu. Premda je srpska elita, doduše i zbog zakašnjenja u kojem se našla, u ovom trenutku, čini mi se, nešto radikalnija u tom pogledu od hrvatske.

– Lazić: Vlast u Srbiji sada čini nešto što je prva pretpostavka, ili jedna od prvih pretpostavki, za stvaranje svesti o tome da je bilo zločina, i to zločina nezamislive masovnosti u odnosu na ono što se verovalo. Bez toga bi zaista bilo vrlo opasno radikalno krenuti u suđenja i zato mislim da je ovo što se sada radi neka vrsta medijske pripreme. Postoji i jedna druga pretpostavka, koja je također neophodna za ozbiljniji početak suđenja zločinima, a to je promena celokupnog sudskog aparata. Očekujem da će se to i dogoditi zato što su i sami političari svesni da je bolje to uraditi, nego stalno biti u dijalogu sa Haagom.

Reklo bi se da i Račan i Đinđić imaju problem mnogo veći od saradnje sa Haškim tribunalom, mada je s njim povezan, jer od njihove spremnosti da izvršavaju naloge Haškog tribunala zavisi i pomoć Zapada u rešavanju tog problema. Mislim na izuzetno lošu ekonomsku i socijalnu situaciju i u Hrvatskoj i u Srbiji. I Đinđić i Račan, reklo bi se, dobro znaju da će pasti ako ne nahrane narod. Slažete li se s tim?

– Puhovski: Naravno, s time da treba imati u vidu razlike. Relativno gledano, situacija je slična, ali, kad se uzmu apsolutni pokazatelji, razlika je ogromna, jer, privredno gledano, Hrvatska ima ogromnu prednost u odnosu na Srbiju. To je jedna stvar. Drugo, ono što je za mene problem, to je da javnost zbog ekonomskog pritiska prihvaća neke odluke, a da se uopće ne pita o načelima pravednosti. Uopće se ne raspravlja o tome treba li nekoga zbog pravednosti poslati u Haag, nego samo o tome hoćemo li dobiti kredite ili nećemo, što sigurno nije pravi put za ono što zovemo sučeljavanje s prošlošću.

Pravednost i trgovina

Vi mislite da trgovina po principu – mi vama optužene za ratne zločine, vi nama finansijsku pomoć – faktički odlaže suočavanje sa istinom?

– Puhovski: Apsolutno. I onemogućava, recimo to tako, moralno ozdravljenje nacije.

– Lazić: Vlast u Srbiji pokušava da se suoči sa problemom zločina, ali to njeno nastojanje ne dolazi iznutra. Jer, nova vlast u Srbiji nije nastupila sa moralnim, nego sa pragmatičnim programom. Njoj leševi, tako da kažem, isplivavaju na površinu, ona se zločinom ne bavi iz vlastitih principijelnih razloga. Problem je i u tome što se političari na Zapadu ponašaju isto kao i naši političari, to jest oni uglavnom ne razmišljaju strateški, nego od danas do sutra. Zanemaruju svako dugoročno delovanje, uvek reaguju dnevno, a ne sa idejom trajnijeg sređivanja situacije na Balkanu.

Naravno, Zapadu se može prebaciti da trguje sa optuženima za ratne zločine. Ali da nije tako, Slobodan Milošević nikada ne bi bio isporučen.

– Lazić: Pa, naravno. Vlasti u Srbiji načinile su veliku grešku što nakon oktobarskih promena mesecima nisu ništa preduzimale i onda su lako postale žrtvom jedne takve trgovine. Ali mislim da je i Zapad celu stvar mogao izvesti sa mnogo više diplomatskog takta, jer se ovako stvara loša moralna hipoteka, s obzirom da se jedan ogroman moralni problem, kao što su zločini, ne rešava sa principijelnog stanovišta, nego trgovinom.

Gospodine Puhovski, mislite li da bi Milošević i hrvatski generali bili izručeni da nema trgovine?

– Puhovski: Ne vjerujem, jer da ih je netko htio izručiti bez pritiska, taj netko bi ih već postavio pred sud u Zagrebu, Beogradu, Požarevcu, Karlovcu ili već gdje. Upravo se radi o tome da je sud u Haagu, koliko god, po mom mišljenju, nije naročito dobar, ipak jedini spreman činiti ono što u Hrvatskoj nisu spremni činiti Hrvatima, u Srbiji Srbima, a u Bosni Bošnjacima ili Srbima, ovisno o kojem dijelu te zemlje se govori.

Dakle, koriste se neprincipijelna sredstva da bi se ostvario principijelan cilj. Da li bismo tako mogli reći?

– Puhovski: To se može tako reći politički, ali sa stajališta pravednosti ne vidim da se na nepravedan način može doći do pravde, pogotovo ne do pravde koja bi u narodu bila prihvaćena kao nešto što će dovesti do katarze, iako predsjednik Jugoslavije Koštunica tu riječ ne voli, kakvu je doživjela Njemačka u odnosu na Drugi svjetski rat, doduše tek u šezdesetim godinama.

Tko koga marginalizira

Tko ima više šanse da preživi, s obzirom na tešku ekonomsku i političku situaciju i u Srbiji i u Hrvatskoj, Đinđić ili Račan?

– Puhovski: Meni se čini da su šanse Račana da preživi, što god ja mislio o poželjnosti toga, i dalje veoma velike i mislim da će on, uz povremene napetosti, održati svoj mandat do kraja. Što se tiče Đinđića, držim da će on također ostati dosta dugo u igri i da će uspjeti potencijalno marginalizirati Koštunicu na sličan način na koji je Račan to učinio s Mesićem.

– Lazić: Što se tiče Račana, slažem se sa kolegom Puhovskim. Kad je reč o Srbiji, treba imati u vidu da prve postsocijalističke vlade obično padaju, tako da mislim da na prvim sledećim izborima, koji neće biti za četiri godine nego sigurno pre toga, Đinđić ima manje šanse od Koštunice. Ali ja se nadam da će u nekom narednom izvlačenju karata, to znači na prvim pravim, stabilnim izborima, proevropska i protržišna struja dobiti šansu. Bez toga teško da bi se duže moglo opstati i živeti u Srbiji. Z

Kulturna politika

Najtopliji grad u Hrvatskoj

Mreže omogućuju kulturama različitih regija da izraze vlastite specifičnosti kao i poštivanje i tolerantnost prema drugim kulturama

Biserka Cvjetičanin

U ovo naše doba sve novijih tehnologija informiranja i komuniciranja, istodobno raste potreba ljudi za neposrednim susretima, raspravama i dijalogom. Svjedoče tome i konferencije koje se u ovom trenutku održavaju u svim krajevima svijeta. Bez sumnje, izvrsno je imati golemo vrelo informacija i "ploviti" Internetom, održavati on-line tečajeve ili slati poruke e-mailom i dobivati brze odgovore. Međutim, sve to ne umanjuje važnost i brojnost međunarodnih konferencija i seminara kao izraza želje za izravnom kulturnom komunikacijom i stjecanjem novih znanja u neposrednoj razmjeni.

Svjetski kulturni forum

U sjedištu Fundacije Ford u New Yorku drugi put je održana konferencija na temu kulturnog razvitka u 21. stoljeću. Na prošlogodišnjem skupu, dvadesetak stručnjaka sa svih kontinenata predložilo je organiziranje Svjetskoga kulturnog foruma kao međunarodnog mehanizma za kulturnu akciju i poticanje svjetskog dijaloga umjetnika, kulturnih poduzetnika, sponzora i donatora u kulturi te stručnjaka u domeni kulturnih politika. Predviđeno je da se Forum održava svake treće godine, a prvi put bi se trebao održati 2003. godine. Na ovoljetnom skupu, Svjetski kulturni forum koncipiran je ne samo kao trijenalna manifestacija, već kao kontinuirani proces koji će poticati umjetničko stvaralaštvo i suradnju, zatim kao akcijski program razvoja kulturnog poduzetništva i, konačno, kao mjesto gdje će se kritički preispitivati različite probleme u području umjetnosti, kulture i razvoja (kultura kao pokretač održivog razvoja i globalne koegzistencije, redefiniranje kulturnih identiteta, razumijevanje kreativnih industrija, kulturni razvoj lokalne zajednice u promijenjenom društvenom, političkom ili ekonomskom okruženju). Na taj način Forum će se širiti u mnogim pravcima, od kojih su istraživanja, sastanci, baze podataka, stručni seminari i konzultacije samo dio njegovih aktivnosti.

Zanimljiva rasprava vodila se oko organizacije trijenalnog Foruma u kontekstu globalizacije i regionalizacije. Naglasivši važnost regionalnog pristupa, dio sudionika zauzimao se za održavanje regionalnih konferencija, čija bi se iskustva (npr. o kulturnim potrebama) i preporuke predstavili na svjetskoj konferenciji. Drugi su smatrali da će regionalni sastanci nedovoljno voditi računa o svjetskom okruženju i cjelokupnu problematiku svesti na regionalnu razinu. Neki su primijetili da bi Forum bio previše nalik na UNESCO i njegov način rada – ponajprije sazivanje konferencija po regijama, a zatim svjetske, primjerice o kulturnim politikama. Magična sintagma *networking of cultures* – umrežavanje kultura uputila je još jednom na interkulturnu komunikaciju u kojoj mreže imaju jednu od ključnih uloga, jer omogućuju kulturama različitih regija da izraze vlastite specifičnosti kao i poštivanje i tolerantnost prema drugim kulturama.

Uloga knjižnica u dijalogu kultura

Stoga je lako prebaciti se iz New Yorka u Knin. Ovog su ljeta otvoreni novi prostori Narodne knjižnice Knin. Knjižnice su oduvijek imale važnu kulturnu i društvenu ulogu u promicanju novih spoznaja i znanja, u širenju obzorja, u susretu s novim, nepoznatim i drukčijim, u spajanju mašte i zbilje. Uz edukativne aspekte, knjižnice imaju posebnu ulogu u interkulturnoj komunikaciji: one primaju najrazličitije svjetove i istodobno odašilju poruke svoje vlastite sredine u svijet, uspostavljajući plemenit, human dijalog između kultura.

Knjižnica u Kninu djeluje od davne 1867. godine, a Narodna knjižnica osnovana je 1948. i uz manje prekide tijekom Domovinskog rata, kontinuirano, u različitim prostorima, djeluje do danas. Otvorenje novih prostora Narodne knjižnice Knin iznimno je važan novi datum u kronologiji duge povijesti knjižničarstva i knjižnica u Hrvatskoj. Kulturno djelovanje hrvatskih knjižnica, a između njih istaknuto mjesto ima i ova kninska, u zamašnom vremenskom luku – od inkunabule do Interneta i virtualnih knjižnica, jedno je od najprepoznatljivijih mjesta pisane kulture i pokazatelj kulturne zrelosti jedne sredine. Ministarstvo kulture izdvaja znatan novac za njihovu obnovu i programe.

Stare prostorije knjižnice bile su nedostatne za smještaj građe, odveć skučene za neka veća događanja. Novi prostori omogućit će njezinim najvećim korisnicima – djeci i učenicima, ali i drugoj, odrasloj populaciji – bolju uporabu njezina knjižničnog fonda i sudjelovanje u različitim kulturnim aktivnostima (npr. predstavljanje knjiga). Daljnjom informatizacijom i mogućnostima pristupa svih članova Internetu, knjižnica će osigurati temeljno mjesto kulturnog života u Kninu.

Istoga dana, u središnjem televizijskom Dnevniku i Odjecima dana bila je reportaža o Kninu kao najtoplijem gradu u Hrvatskoj. Dva dečka hladila su se sladoledom. Na tlu su ležale prazne boce Fante i Coca-Cole. I ništa više.

komentar

Lista vlada za novi početak

Poznavao sam dio te ljudske gnjileži, koja je prošla kroz Montesinosov ured da bi prodala sebe, ili najbolje što je Peru imao, mukom utvrđeni demokratski sistem nakon deset godina vojne diktature, u zamjenu za dolare, šaku ili pune kofere

Mario Vargas Llosa

Ima nešto od elegantnih i baroknih paradoksa Borgesovih priča u sadašnjoj situaciji kapetana Vladimira Montesinosa, zakopanog živog u mornaričkoj bazi Callao, u jednom od podzemnih zatvora što ih je sam projektirao da bi u njih zatvorio Abimaela Guzmana – kamerada Gonzala pokreta Sendiero Luminoso i Voctora Polaya (od Revolucionarnornog pokreta Tupac Amaru), vođe dviju organizacija koje su osamdesetih godina pustošile Peruom.

Komično je, štoviše, jako borgesianski ironično, da je čovjek koji je bio desna ruka Fujimorija, proglasio štrajk glađu u znak protesta protiv nemogućih prilika u toj tamnici – i ne samo to: beskrupulozni lažljivac kakav će ostati do smrti, varao je i za vrijeme svog slatkog štrajka, prehranjujući se čokoladnim slatkišima, skrivenim u džepovima hlača.

Montesinos pripada drevnoj vrsti bezličnih i stravičnih zlikovaca, sjena diktatora koje služe, i koji se njima služe, koji operiraju u 'oficijelnom' bezakonju, održavajući strahovlade pomoću strašnih zločina u ime države. Diktature ih izbacuju na površinu kao infekcije gnoj i gotovo svi, od Staljinova Berie do Peronova vidovnjaka Lopeza Rega, Pedra Estrade Pereza Jimeneza, do Truillova pukovnika Abbesa, umiru kao milijuneri u Parizu ili nasilno, a da nikad ne progovore, odnoseći sa sobom u pakao tajne svojih zlodjela.

Papagaj

U tome i jest bitna razlika između protagonista ove opće povijesti bestidnih autoritarnih vlastodržaca i sada proslavljenog Vladimira Montesinosa. No, za razliku od sebi sličnih, koji su o svojim zločinima šutjeli, ovaj će pričati. Kao pravi papagaj on je to već započeo, nastojeći dokazati da nitko nije prevarant u prevarantskom društvu u kojem je prevara jedina politička norma i jedini općeprihvaćeni moralni standard, a da bi to dokazao, kaže da posjeduje oko trideset tisuća video vrpca koje dokumentiraju etičku bazu i građansku prljavštinu njegovih sunarodnjaka.

Vjerojatno mu ovakva apokaliptična linija obrane neće uspjeti, i gotovo je sigurno da će veći dio svog preostalog života provesti iza rešetaka. Prirodno je da ništa ne bi bilo pravednije, iako u nizu diktatura kojima je bio podvrgnut Peru i koje su izbacile na površinu priličan broj razbojnika, mučitelja i pljačkaša javnih dobara, nikome nije pošlo za rukom steći takvu stravičnu moć, niti počiniti toliko štete kao ovom opskurnom kapetanu, izbačenom iz vojske zbog prodavanja vojnih tajni CIA-i, zastupniku narkotrafikanata, "zakonitom" izvršitelju Fujimorijevih ludosti, kome je bio desna ruka u puču 1992., krijumčaru oružja za kolumbijansku gerilu, predstavniku velikih kartela droge, šefu i ideologu terorističkih jedinica koje su od 1990.–2000. podvrgle mučenju, ubile i učinile da nestane na tisuće osoba optuženih za subverziju; ucjenjivaču, lopuži i sistematskom manipulatoru zakona i sredstava za komuniciranje.

Sto godina vrpci

Jedan matematičar se potrudio izračunati koliko bi sati trebalo za snimanje ovih trideset tisuća vrpci, s pretpostavkom da za svaku treba dva sata te je zaključio da deset godina Fujimorijeva režima ne bi dostajalo za ovakvu medijsku produkciju. Stoga je vjerojatno da je broj pretjeran. Recimo. Pa čak ako postoji i jedna desetina ovih video snimki, one predstavljaju dragocjenu dokumentaciju, bez presedana u povijesti, da bi se vidjelo izravno i na djelu mehanizme i halucinantni proces korupcije što ih stvara jedan autoritarni režim.

Budući povjesničari će samo zbog toga zauvijek biti zahvalni Vladimiru Montesinosu. Ima mnogo pretpostavki oko motiva koji ga je naveo da od početka snima prizore kojima će zakonski i politički kompromitirati vojna lica, suce, profesionalce, poduzetnike, bankare, novinare, gradonačelnike, članove parlamenta režima i opozicije, inkriminirajući i samoga sebe. Prihvaćena je teza da je snimao svoje suučesnike, da bi stekao sredstvo za ucjenu, i da ih prema potrebi može slomiti. Nema sumnje da je, primjerice, snimao one Fujimorijeve ministre kojima je sam – sniman skrivenim kamerama – zaokruživao plaće, dodajući im svaki mjesec trideset tisuća dolara, pretvorivši u jedan tren te jadne plaćeničke đavole u marljive državne službenike, koji bi spremno potpisali bilo kakav dekret.

Ali kad se pogleda te vrpce, ili čita transkripte tih razgovora, vidi se da se radi o nečemu još gorem, negoli samo prisilnim metodama. Jedna određena, beskrajno pogrdna vizija ljudskog bića; jedan neporecivi dokaz kako su sitni, prljavi i poslušni na terenu moćnika diktature, koji je tu grmio i oblačio po svojoj želji i potkupljivao ličnosti koje su u javnom životu zemlje uživale veliki prestiž. Tu je jedna cijela filozofija, iza tih dugačkih sekvenci prizora u kojima se ponavlja i zaključuje samo s par riječi: Koliko? Mnogo! Smjesta, i u gotovini.

Peruanci i demokracija

Kroz Montesinosov ured, u tih deset godina, koliko je trajala Fujimorijeva diktatura, možda najgora i najočajnija od svih koje smo preživjeli, nisu samo prošli mediokritetski oportunisti i poznati politikanti, već i osobe koje su izgledale poštovanja vrijedne, koje su imale dovoljno dostojanstven kredibilitet u svom profesionalnom ili političkom životu. Poznavao sam dio te ljudske gnjileži, koja je prošla kroz Montesinosov ured da bi prodala sebe, ili najbolje što je Peru imao, mukom utvrđeni demokratski sistem nakon deset godina vojne diktature, u zamjenu za dolare, šaku ili pune kofere, ili za oprost poreza za svoju firmu, ili da dobiju parnicu, za narudžbu neke izgradnje, za ministarstvo, ili mjesto u parlamentu, tako da sam čak vjerovao da je njihovo pristajanje uz diktaturu 'čisto', proizvod žalosnog uvjerenja da je zemlji kao našoj potrebna čvrsta ruka da bi se moglo napredovati, zbog toga što peruanski narod nije dorastao demokraciji.

Nadam se da će vlada Alejandra Toleda, rođena na čist način, putem izbora, u čiju ispravnost nitko ne sumnja, pokazati svijetu da je to uvjerenje isto tako pogrešno kao i oni lažljivci koji kažu da ju podržavaju, dok zapravo samo traže alibi da bi opravdali svoje živote. Očito je da ova nova vlada nema uvjete da riješi ogromne probleme koji su pred peruanskim narodom, a diktatura se pobrinula dodavanjem novih. Ali može utemeljiti osnove za njihovo rješavanje u budućnosti, i jednom zauvijek onemogućiti propast konstitucionalnog poretka. Zbog toga je potrebno odlučno nastaviti započeto moraliziranje, davanjem sve potrebne podrške sudstvu da se sudi i osudi kriminalce i lopove, započevši s onima na vrhu.

Ovo je jedinstvena prilika. Gnjilost Fujimorijeva režima doprla je do takve krajnosti, da je svojim padom povukla za sobom sve institucije. Video vrpce koje su bez takve namjere, ali u dobar čas povezale Montesinosa uz demokraciju, moraju omogućiti obnavljanje primjerene čistoće vodećih i svih ostalih kadrova.

S talijanskoga prevela
Vesna Domany Hardy

Copyright, Mario Vargas Llosa, 2001. *El Pais*.

Objavljeno u listu *La Repubblica*, 30. srpnja, 2001.

svakodnevica

Prije mora raskitim bor.

"Metni anđele klampicama", velim malom i mislite si da nije pomješal zmašlekima.

"Pusti meni, dok valcam zid, a ti rađe burundu nakoši grlicama na balkonu".

Majolica mi javlja da zjahtom dođe po nas fpet, a još nisam zmislila kud svinje prek ljeta. Fhotel do rujna kad je kolinje ili kmami Vnovizagreb. Izbori su najgori, i fživotu i politički.

Fhvidri se priča da je Gubec navodno radil ko Tahijev kontrašpijun vrenesansnom Efbiaju. Da su istražili branitelji fpovijesnoj sekciji, piše mi fbraun pismu kaj mi stoji na nahtkaslu već dva-tri mjeseca, od negde Valentinovog il' Versačeovog, ne znam točno.

Metnem djetelinu ščetri lista vherbarij i nazovem Vvatikan ak' im je od restauriranja zlatne boje ostalo za slikovnicu ilustrirati malome.

Purepurepure... puuuuuremale

Otvorim konzervu mahuna i kaj ne daje nutra Letica izjavu za Hateve, a pod njim, nemre van sirota, Vestvudica mi nosi lukovice gladiola za pod prozor posaditi. Priča Vivijen da je čula da i parizer ide gore, tri kune po kili i da si je došla nakupovati rezerve jer da Fsohou nore za tulumima zparizerom kaj misle da ga Zpariza lifra.

Macmacmac... maaaaac... maaaac

Ovakav mi je program za kraj ljeta: prvo se navratim kumi Vminhen na rasprodaje, malog pošaljem Vdablin na tečaj irskoga, pa Vrodeziju na pravi odmor. Vele na Sienenu da se ove godine obavezno ide tam il na Kornate, di sam već bila stoput.

Na sprovod moram ftri. Po tom suncu. Crkel je kompjuter vministarstvu turizma, a bili su znjim jako vezani. Da je bil Mekintoš i da mu buju protestantsku misu zadušnicu dali. A vnadgrobnoj galanteriji kockasti lijes, krem.

Oplačem ga i brzo doma, malome restanoga krumpira i jajačeka na oko si je zaželel. Po deset lipa sam našla, veli kumica da nisu pokvarena, ni mućki.

Đija... điiiijja

Dala bum reklamu napraviti za "Almanah". Na televiziji. Scenarij ide:

Runolist, divan cvet. Jednorog se k njemu prigiba, pomiriši ga. Kapljica rosice i pastrva fpotočeku, crvena k'o losos. Fdrugoj sceni isto crveno ¸kaj Valmodovaru; crveni porše i nutra frajer gleda porniće na sitnom televizoru. Ftrećoj se pršuti suše Vdrnišu i valovi se odbijaju Zkatedrale nad Jelačićplacom.

"*Sve to i još više Valmanahu poročne kućanice*", tak bu pisalo na kraju zbež bojom slova, a brojke flila nijansi.

Ko si to onda nebi pročital, dok peče rakiju ili na zahodu, dok lješnjake tuče na friškoj deki zbetona.

Eeeee... voha... mir... mir

Nabrkali su me da bi frujnu vodila vatrogasnu zabavu Fsvetomivanuzačretje pa sam si dala borosane od krokodilske kože napraviti. To je vječno, to bu mi trajalo godinama. Još knjima torbicu pase, i rješila sam se brige. Malome bu mi desetog i škola počela, knjige treba kupiti, mobitel navodno svi moraju imati od ove godine i računam trihiljade kuna topli obrok i nek su pernica, za tjelesni i rata za šah oko pesto, to je sve zajedno oko dve hiljade i ak' još kamate zbrojim, jer bi mu digla kredit fbanki kaj sad imaju za upise fčetvrti osnovne, pa ...tak'.... digla bi pet hiljada eura. Čujte, detetu moraš dati, nemre se bokček gladan i žedan učiti. Zovem Berluskonija da bu mi jamac, da nema problema veli i knjemu Fmilano da nek dođem, da su im Žđenove poslali suzavca i kit za blindiranje, pa da se možemo ono igrati ak' hoću. Pa, dobro kaj si nebi htela Zsupersilvaćem dobra biti.

Lige, ligaligaliga, lige....ligeee...

Prozore treba prati, već se kroz njih ne vidi, samo na jednoj maloj rupici kaj je čista ostala jer je mali šnje nekakvu naljepnicu odlepil. Vidim kroz nju požare Vdalmaciji, vidim kanadere i ženske kak' vrišću, žšmrkovima kaj gase, vidim kak taljanske koče orade naše zmora čupaju, kak se je Vređu Emiliji štiglec nazobal frankovke, Fšamoniju maglu vidim, i ftoj magli vidim da je na Lamanšu krasno jato galebova z "U" prešlo u "T" figuru letenja. Pa se pitam ak' operem prozor jel' bu mi ta rupica i dalje tak ostala?

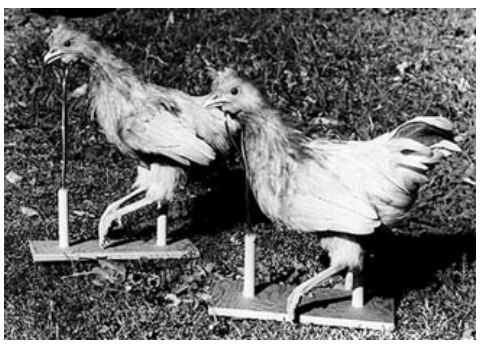
Čućice, ču... čuče... ču.. ču.. ču

Telefon, Zglorije. Kaj je? Da se rastaju, da ju je izgleda prevaril'. Pa skim. Da, ne znaju, da je ona sva fkomi, da se plače, prekjučer da su skoro hitnu zvali. A di je on sad?, pitam ja Gloriju. Da je kod suseda, da ak' bi ga mogla nagovoriti da da intervju. Mislim si, nema problema, pa znam se znjim od malih nogu.

A kaj, ak' se rastanu, onda se moj celi svet može zrušiti, sve kaj sam bila od tih mojih malih nogu, kaj su bili moji starci i njihovi i njihovi starci ... skoro celo Zagorje.

Moram to sprečiti...

Jurek i Katica nesmeju se rastati !!!!! Z



Almanah poročne kućanice

Sandra Antolić

U svakom broju čitajte:

– Je li Kromanjonka feministkinja – misli 12.-tog stoljeća

– Svima sam dizala – ispovijest Naplatne Kućice na Zagreb–Karlovac

– Beoujolais je bio prehladan – prvo seksualno iskustvo hrvatske tinejđerke

– Nagradna igra ovog broja: Dobiva svaki punoljetni zemljanin

Čitajte *Almanah poročne kućanice*

RASPRAVA

Foucault iza željeznog zastora

Postoji li uopće jedno naslijeđe Foucaulta za povjesničare – ili je korištenje žiga Foucaulta dijelom tek floskula koja krije slabo istraživanje i pisanje

Christian A. Nielsen

Sve bivše socijalističke zemlje istočne Europe, Balkana i bivšeg Sovjetskog Saveza imale su svoje tajne i obavještajne službe. U svim tim društvima svaki se građanin nalazio u sistemu totalnoga nadziranja. Agenti, tajni dosjei, denuncijacije, prisluškivanje i informativni razgovori – sve su to bili sastavni dijelovi autoritarnih (neki bi rekli totalitarnih) socijalističkih država. Što su glavna teoretska i metodološka pitanja za povjesničare koji bi željeli proučavati ove sisteme i društva? Kako se mogu koristiti izvori bivših tajnih službi?

U današnjoj zapadnoj historiografiji, mnogi povjesničari socijalizma kažu da ih je inspirirao veliki francuski filozof i psihijatar Michel Foucault. Oni koriste njegovu "metodologiju" i smatraju njegov rad "važnim modelom". No, rijetko pišu o tome što njima, zapravo, znači "metodologija" ili "model" Michela Foucaulta. Treba, dakle, postaviti pitanje: postoji li uopće jedno naslijeđe Foucaulta za povjesničare – ili je korištenje žiga Foucaulta dijelom tek floskula koja krije slabo istraživanje i pisanje?

Pornografski uvod

"Metodologija Foucaulta" koristi se često u proučavanju autoritativnih i totalitarnih sistema. Najčešće se spominje knjiga *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*. Po Foucaultovim riječima, cilj njegova rada bio je "da prikaže povijest odnosa između duše suvremenog čovjeka i nove moći odlučivanja, kao i genealogiju današnjeg znanstveno-pravnog kompleksa na koji se kazneni sistem oslanja, od kojeg dobiva svoja opravdanja i pravila, na koji širi učinak i kojim prikriva svoju krajnju neobičnost." To je, naravno, mnogo više od neke jednostavne povijesti zatvora kao institucije. Ali je li to, kako tvrde mnogi povjesničari, shema za jednu revolucionarnu novu metodologiju? Sâm Foucault je pri kraju života jasno demantirao mišljenje da je želio postati model za jednu novu "školu".

Početak knjige Michela Foucaulta bez sumnje je jedan od najzanimljivijih uvoda koji postoji. Na prvi pogled, dobiva se dojam da čitamo sadomazohističku pornografiju. Sa svim groznim detaljima Foucault nam opisuje izvršenje smrtne kazne nad kraljoubojicom Damienom. Smisao ovoga je opisivanje logike kažnjavanja u predmodernoj Francuskoj. Kazna je morala pokazivati reciprocitet i bila je puna simbolizma. Napadi na suverena ili suverenitet (tijelo zemlje ili nacije) kažnjavani su na tijelu ubojice. Primjerice, ako je ubojica pokušao ubiti kralja nožem, onda je i on morao biti ubijen nožem.

Tijekom 18. i 19. stoljeća takve su eksplicitne kazne sve rjeđe. Zločini se više kažnjavaju zatvorom, a sve manje fizičkim mučenjem. Može se reći da transformacija kazne ide od istrebljenja zločinca k njegovoj rehabilitaciji i normativnoj (re)integraciji u društvo.

Foucault u svojoj knjizi slobodno priznaje da nije prvi znanstvenik koji ovaj proces, koji postoji širom zapadne Europe, vidi kao neposredan rezultat prosvjetiteljstva. Foucault piše: "Ja nemam nikakvih pretenzija tvrditi da sam prvi koji se bavi proučavanjem ovoga problema". On uočava da ta filozofija kažnjavanja ide prema modernizaciji i produktivnosti, ali za razliku od drugih uočava i loše strane. Naime, nije riječ o jednostavnoj humanizaciji zatvora i kaznenoga sistema, već i o ekonomizaciji, o opskrbljivanju. Konačni cilj jest da zatvorenik postaje bolji, efikasniji radnik u modernoj državi i kapitalističkom društvu.

Znanje i moć

Po Foucaultovu mišljenju, čovjek u modernom zatvoru postoji prije svega kao objekt znanja i proučavanja. Službenici zatvora prikupljaju podatke o zatvorenicima i stavljaju ih na raspolaganje državi. Navodni cilj toga je "znanstvenije kažnjavanje" te "poznavanje počinitelja, mišljenje stečeno o njemu, ono što se može saznati o vezama koje postoje između njega, njegove prošlosti i zločina, ono što se od njega može očekivati u budućnosti". Tim zaključkom dolazimo do jedne od najvažnijih Foucaultovih teza – da je znanje moć, dakle, da postoji suodnos znanje –moć. Slikovitost moći ništa ne znači i ništa ne može postići ako joj nedostaje znanje.

Vrhunac novoga sustava *znanje–moć* nalazi se u korištenju tehnologije. A to vodi k nevidljivim kaznama i nevidljivom nadziranju. Na kraju, stižemo do nadziranja samoga sebe. U modernom političkom smislu to znači potpuna internalizacija, odnosno usvajanje političke ideologije autoritativnog ili totalitarnog sistema.

Kao i sa svakom knjigom, tako treba imati u vidu kontekst u kojem je napisan *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*. Ta je knjiga, a posebno njezina teza o vezi *znanje–moć*, posljedica političke revolucije u Francuskoj 1968. godine. Knjiga stoji i kao protest protiv legitimiteta tadašnjega francuskog društva (i, moglo bi se reći, drugih zapadnoeuropskih društava). Za Foucaulta, "građanski" karakter tog društva bio je utemeljen u iluzornim društvenim ugovorima (poput Rousseauva), ugovorima nalik bajkama. *Humani* i *moderni* zatvori predstavljali su dio te iluzije. Foucault smatra da je realna situacija u zatvorima predstavljala svijet u kojem su nadziranje i državna moć posvuda. Na taj način on je kritizirao prosvjetiteljstvo – ne kao protivnik samog projekta prosvjetiteljstva, kako tvrde neki od njegovih kritičara – nego kao protivnik negativnih i tamnih posljedica prosvjetiteljstva. Kod Foucaulta su te posljedice najočitije u matrici znanja, moći i moderne tehnologije. Mnogi zagovornici Foucaulta mislili su nakon 1968. da mogu otkriti "pravo lice" države i državne moći pomoću Foucaultove "metode".

Što je moć?

Važna je i teza da je komunizam, u svojim sovjetskim (lenjinističkim i staljinističkim) i istočnoeuropskim manifestacijama, bio malverzacija ideja europskog prosvjetiteljstva. Jasno je da je Lenjin sebe smatrao nasljednikom velikih ideja Francuske revolucije i da je komunizam za Lenjina zapravo bio znanstveni sustav, u kojem je komunistička partija morala svladati sve moguće znanje, kako bi vladala najboljim i najefikasnijim metodama. Ta činjenica, zajedno s tvrdnjom mnogobrojnih disidenata, da je komunističko društvo postalo veliki zatvor, otvara vrata korištenju Foucaultova rada u proučavanju društava u socijalističkim državama.

Međutim, postoji u najmanju ruku veliki problem pri "upotrebljavanju" Foucaulta u takvim studijama. Prije svega, iako je Foucault često koristio riječ "moć", on je nikada nije definirao. Tko god se želi baviti Foucaultom, mora definirati što znači moć. Zna se da moć kod Foucaulta nije anonimna, da ona, dakle, ima izvršitelja. Mi ga možda ne vidimo, pa čak i mislimo da ne postoji, ali on postoji. U najgoroj situaciji, usvojili smo ga do te mjere da smo izgubili dio sebe.

Za Foucaulta, moć nije sama po sebi zla, ali uvijek postoji mogućnost zloupotrebe moći i znanja. Da bismo spasili društvo (i sami sebe) od zloupotrebljavanja moći, trebamo se stalno pitati o izvorima i izvršiteljima moći u društvu. To zahtijeva ono što Foucault naziva "mikrofizikom" – analiza svakodnevne upotrebe i diskursa moći i saznanja. To je u historiografiji povezano s jezičnim obratom.

Bitan diskurs

U tome i povjesničari imaju ulogu. Umjesto pisanja tradicionalnih povijesti institucija (primjerice zatvora), oni se mogu baviti dosad prikrivenim, a zapravo bitnim diskursima, u kojima se nalaze volja i potreba za znanjem i istinom. Tim putem otvaraju se vrata ka *genealogiji* i *arheologiji znanja* putem kojih se može doći do *epistêmes*, koji u Foucaultovu radu imaju važnost grupa dubokih zakona, nešto poput paradigmi. (Drugim riječima, putujemo od *connaissance* do *savoir*). "*Episteme* je", kaže Foucault, "skup odnosa koji, u danoj epohi, mogu ujediniti diskurzivne prakse koje daju priliku epistemološkim likovima, znanostima, eventualno i formaliziranim sustavima. (...) to je *skup odnosa* koji se u jednoj epohi mogu otkriti među znanostima ako ih analiziramo na razini diskursivne pravilnosti" (Rade Kalanj, *Humanističke znanosti i problem moći. Foucaultov pristup*, 1994.).

Vratimo se Foucaultovu utjecaju na današnju zapadnu historiografiju autoritarnih i totalitarnih država. U novijim radovima o sovjetskoj i njemačkoj historiji, primjerice, američki, engleski i njemački povjesničari rade analizu usvajanja službene nacističke i komunističke ideologije.

U svim bivšim socijalističkim zemljama još se uvijek vidi važnost te građe u svakodnevnoj politici. Tajni dosjei su poput opijuma političarima i svakoj vlasti. Često se događa da opozicija kaže da želi ukinuti sustav tajnih dosjea i nadziranja, ali kada dođe na vlast otkrije mogućnost da i sama koristi taj sustav te da ne želi da javnost vidi što je učinila

Primjerice, u svom istraživanju o sovjetskoj povijesti, Nijemac Jochen Hellbeck i Amerikanac Stephen Kotkin pokazali su da je staljinizam bio ne samo politički sustav, nego i čitava civilizacija s vlastitim kulturnim i jezičnim karakteristikama (Jochen Hellbeck, *Laboratories of the Soviet Self: Diaries from the Stalin Era*, 1998.; Stepan Podlubnii, *Tagebuch aus Moskau*, 1931–1939., 1996.; Stephen Kotkin, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*, 1995.). U tome ih inspirira Michel Foucault. Dok se Hellbeck bavi dnevnicima običnih ljudi i studira asimilaciju staljinističke misli u svakodnevnom životu, Kotkin piše o ljudima koji govore "boljševički". U svojim studijama o njemačkoj historiji, Christopher Browning i Robert Gellately pišu o sudjelovanju "običnih ljudi" u Holokaustu i uopće o represiji u nacističkoj državi (Christopher Browning, *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, 1993.; Robert Gellately, *Backing Hitler: Consent and Coercion in Nazi Germany*, 2001.), a Peter Holquist o rađa-

nju sovjetskih obavještajnih službi (Peter Holquist, *'Information Is the Alpha and Omega of Our Work': Bolshevik Surveillance in Its Pan-European Context*, 1997.). Lewis Siegelbaum i Andrei Sokolov uredili su zbirku sovjetskih dokumenata o svakodnevnom životu u Sovjetskom Savezu (Lewis Siegelbaum i Andrei Sokolov, *Stalinism as a Way of Life: A Narrative in Documents*). Poslije kratkog historiografskog uvoda, Getty i Siegelbaum pokazuju dokumente popraćene minimalnim bilješkama o povijesnom kontekstu. Naravno da su dokumenti izabrani intencionalno, no čitatelj uglavnom ima pravo na vlastito tumačenje dokumenata.

Speaking Bolshevik

Ovdje nije riječ o istraživanju koje namjerno želi pokazati kolektivnu krivicu čitavoga jednog naroda. Naprotiv. Mada

Jesu li ljudi koji su napisali dnevnike u Sovjetskom Savezu zaista pisali svoje misli, ili su oni pisali sa znanjem (i strahom) da će sovjetske tajne službe prije ili kasnije konfiscirati te dnevnike?

svi imenovani povjesničari vide duboke korijene autoritarnih sustava i sudjelovanje običnih ljudi, oni opisuju i svakodnevni otpor građana protiv tih režima. Držim da je najfascinantnije u svemu tome da su došli do zaključka kako su neki protivnici režima koristili službeni jezik ili rječnik režima bivajuć *protiv* tih režima. Tako knjiga Kotkina ima čitavo poglavlje pod naslovom *Speaking Bolshevik*.

U proučavanju tajnih i obavještajnih službi postoji i cijeli niz metodoloških pi-

tanja koja nisu vezana uz Foucaulta. Zanima me sljedeće pitanje: kako se može koristiti, svjesno ili nesvjesno, jezik i oruđe režima protiv njega samoga? Ovi povjesničari ukazuju i na problem "glasa osobe": ako imamo zapisnik informativnog razgovora, ili molbu policiji, je li to onda zaista "glas" čovjeka ili on samo piše ili izjavljuje ono što misli da država želi znati. (U američkim i engleskim znanstvenim krugovima, *the voice of a person* znači autentična misao, odnosno mišljenje čovjeka, koju treba pronaći u *slojevima kamuflaže*.) Tako, primjerice, u radu Jochena Hellbecka postavlja se pitanje: jesu li ljudi koji su napisali dnevnike u Sovjetskom Savezu zaista pisali svoje misli, ili su oni pisali sa znanjem (i strahom) da će sovjetske tajne službe prije ili kasnije konfiscirati te dnevnike? Čak i ako je to slučaj, od državnih medija i iz drugih dokumenata, službenih formulara, na primjer, možemo mnogo naučiti o povijesti. Prije svega, može se saznati koju je vrstu informacija i podataka država željela prikupiti o svojim građanima.

Za povjesničara nadziranja i represije u vrijeme socijalizma postoje i praktični problemi u arhivu. Možda najveći predstavlja masovno uništavanje relevantne arhivske građe te zabranjeni pristup potencijalnim istraživačima. (Tako na primjer znamo da su službenici u resoru Službe državne bezbjednosti u Srbiji odmah poslije 5. listopada 2000. počeli s uništavanjem *osjetljivih* dosjea i drugih dokumenata.) U svim bivšim socijalističkim zemljama još se uvijek vidi važnost te građe u svakodnevnoj politici. Tajni dosjei su poput opijuma političarima i svakoj vlasti. Često se događa da opozicija kaže da želi ukinuti sustav tajnih dosjea i nadziranja, ali kada dođe na vlast otkrije mogućnost da i sama koristi taj sustav te da ne želi da javnost vidi što je učinila. Isti problem postoji i na Zapadu. Tako su, primjerice, Danci i Norvežani tek prije dvije-tri godine otkrili da su njihove države nadzirale *sumnjive osobe* (ljevičare, komuniste i anarhiste, uglavnom) do kraja *Hladnoga rata*.

Protiv sveznanja i svemoći

S obzirom na to da se Foucaultova teorija rodila kao posljedica europskih socijalnih i kulturnih "revolucija" 1968. – kao fenomena moderne europske ljevice – zanimljiva je činjenica da danas upravo kritičari socijalističkih sistema najviše koriste Foucaultove ideje. To što je nekad bio znak otpora i avangarde sada je dio *mainstreama*. Ista se stvar dogodila i s francuskom školom *Annales*, kao što je opisala Mirjana Gross (*Mikrohistorija: Dopuna ili suprotnost makrohistorije?*, 1994.).

Može se reći da Foucault postavlja (korektna i zanimljiva) pitanja, ali da nije riječ o savršenoj metodologiji, koja svakom istraživaču stoji na raspolaganju. Na kraju svoje knjige Foucault poziva na borbu (ali ne u revolucionarnom ili komunističkom smislu) protiv sveznanja i svemoći. Intelektualci, prema Foucaultu, ne bi trebali oblikovati politička gledišta drugih. Naprotiv, oni bi trebali težiti tome da ponovno otvaraju/pokreću pitanja o pretpostavljenim odgovorima. Dakle, može se reći da se najveća važnost Foucaulta za povijest nalazi u modelu intelektualnog ponašanja koji nudi povjesničarima te u otvaranju novih (i starih!) problematika ili gledišta u proučavanju institucija i režima. Z

* Predavanje sa seminara *Istorijsko nasleđe kao činilac demokratske tranzicije u Srbiji*, Alternativna akademska obrazovna mreža, Beograd, ožujak 2001.

Kratko i jasno

Na Jadranu zaustavljena sva zagađenja okoliša!

Tko je kriv INVALIDIMA što nisu zbrisali u Njemačku na vrijeme i lijepo se s markama i uvoznicama vratili u Hrvatsku

Pavle Kalinić

Prošlo je još jedno ljeto u kojem su očekivanja od turističke sezone bila daleko veća od realnih mogućnosti. Marka je bila preslaba u odnosu na razgoropađenu kunu. Crkvenac nije shvatio tko to i zašto radi, ali je netko zaradio otprilike sto milijuna dolara dok je država izgubila više od toga. Ni metar nove ceste, po običaju, nije asfaltiran prema Splitu, obilaznica oko Karlovca je polovična, Borje vapi za rekonstrukcijom, a cijela dionica za barem dva čista WC-a i barem dva menija na kojima nije janjetina i odojak. Sve to ostao je sanak pusti za generacije koje dolaze, ako njihovi roditelji prije toga ne odu zapadno ili još zapadnije do SAD-a ili Australije.

Turizam, sa svim značajkama ranih sedamdesetih ipak je koliko toliko popunio probušeni državni proračun i joj probušenije privatne čarape. Na plažama je od ranog jutra bila gužva. Unatoč ozonskim rupama, kreme za zaštitnim faktorima nisu se baš trošile jer prosječni turist, koji je zalutao na naše plaže, nije baš najbolje informiran, i nema novaca za bacanje. Plaže su i ove godine bile neuređene i bez tuševa, a na taj način se štedjela voda. More je bez onečišćenja, već skoro desetak godina, jer je Dalmacija je očišćena od svih zagađivača. To i nije zasluga aktualnog ministra zaštite okoliša već prije ingenioznih poteza prijašnjih vlada koje su "pretvorbom" uspjele zaustaviti daljnja zagađenja zraka i mora i pripadajućih im komadića zemlje.

Kao na Manhattanu

WC-i su na plažama oduvijek u skladu s prirodom: u moru, iza prve stijene, uz stablo ili bilo gdje, a ako ste u Zadru, na poluotoku, onda neslužbeni WC lijevo ili desno od Petra Zoranića. Samo malo zadignete fuštan i imate potpunu uslugu.

Cijene su, kako to i priliči, neznatno više od onih kakve su cijele zime na Manhattanu. Malo se, doduše, razlikuje ponuda, jer na Manhattanu je vrlo teško doći do prstaca što se može naručiti u svim primorskim restoranima u Neumu dok je u Zagrebu ponuda pojačana prstacima iz Balatona. Samo se ti balatonski moraju malo jače posoliti, pa onda ni i pravi znalci ne mogu uočiti razliku, a kamoli tržišni inspektori.

O talentiranosti priučenih turističkih radnika za jezike uzaludno je govoriti. Naime, za sporazumijevanje uglavnom se koriste prsti, a ako štogod nije jasno, pojača se ton i unese u lice turista da bi bolje razumio o čemu se govori. U Istri je situacija s jezicima znatno bolja. Uz istarsku obalu velika većina govori talijanski i šepa na bar još jednom ili dva. Od prosjeka tamo odudaraju pripadnici Policije, koji osim što ne znaju talijanski (niti bilo koji drugi jezik), imaju grdih problema i s hrvatskim. To su te posljedice humanog preseljenja, tj. naseljenja "pouzdanih" koji su trebali "kroatizirati" Istru. Kao da Istra nije najhrvatskiji dio Hrvatske. Istra, uostalom nikad nije bila u sklopu Hrvatske, do 1943. godine, pa su Istrani kroz stoljeća tuđinske vlasti ostali Hrvati za razliku od mnogih drugih.

U tunelu, usred mraka

To im, naravno, nije pomoglo da se tunel Učka ne ustupi Francuzima, time je bivša vlast prodala ono što je naslijedila od prethodne, prodavši koncesijom glavnu prometnicu u Istri, ostavljajući Istrane u nepovoljnom položaju jer ne mogu sami određivati hoće li se cestarina naplaćivati ili neće.

Ali, nije to najgore što se turističkim regijama može dogoditi. Najgore je kad imaš most, a ustvari ga nemaš, jer kad puhne i najmanja burica most je zatvoren. Takvim je mostom veliki neimar mostogradnje Jure Radić zadužio Dalmaciju. Daljnje zaduženje bit će zahvaćanje u proračun, ili koju stranu banku jer hrvatskih nemamo, za izgradnju Masleničkog mosta na starom mjestu. Koji će kome tada biti alternativan ovisi o tome tko će biti na vlasti.

Kad se sve to zbroji i oduzme moramo i te kako biti zahvalni potpunoj neobaviještenosti turista, koji su zahvaljujući upravo njoj stigli na odmor, gdje i dalje koegzistira turizam sredine dvadesetog stoljeća s okruženjem dvadeset i prvog.

Kako se ne bi moglo reći da je samo na hrvatskom Jadranu došlo do određenoga polustoljetnog zaostatka u turističkoj ponudi pobrinuo se menadžment ex-Intercontinentala.

Glavni grad Hrvatske Zagreb, dobio je za vrijeme mraka i nenarodnog režima 1975. godine, hotel koji se nalazio u lancu Intercontinental hotela, da bi nakon četvrt stoljeća, dolaskom demokracije, nakon maestralne privatizacije Intercontinental to prestao biti, a Zagreb ostao bez još jednog obilježja grada. Drugih lanaca hotela osim Sheratona nema. Esplanada je postala rodijačko-zavičajni klub, a u posljednjoj raspodjeli zvjezdica za kvalitetu usluge Zagreb je ostao bez ijednog hotela sa pet zvjezdica. Toliko o metropolizaciji Zagreba ili onoga što je od njega ostalo.

Još jedna šansa

I nakon svega ima svijetlih točaka. Vlada se odlučila obračunati s nepravilnostima u društvu. Tajkune, bankare i ostale preko noći osvanule novouglednike nitko i ne pomišlja priupitati za zdravlje, ali zato je nađen Pedro. I neka visi Pedro, a to su, naravno, INVALIDI prošlog rata. Oni su krivi za sve. I za manjak u proračunu i za privatizaciju i za Tuđmanovu i Šuškovu vilu, za dezertere, pretvorbu i ozonske rupe. Kako je privatizirana *Pliva, Zagrebačka banka, Privredna i Dubrovačka banka*, sve je to zanemarivo kad se uzmu u obzir INVALIDI, RODILJE, UDOVICE i DJECA PALIH BRANITELJA. Kako je prijedlog više nego poticajan najbolje da se sredstva uzeta od navedenih upotrijebe za sanaciju Kutlinih i sličnih pretvorbenih bisera.

Ne vidim razloga zašto Kutli ne dati još jednu šansu, a ruku na srce, nije on ni bio sam. Pomagali su mnogi i još pomažu, i nitko ih ne dira niti ih ima namjeru dirati. Treba derati one koje se može, a nikako one koji su u *talu* s ovima, onima i trećima.

Uostalom, tko je kriv INVALIDIMA što nisu zbrisali u Njemačku na vrijeme i lijepo se s markama i uvoznicama vratili u Hrvatsku, s ljubavlju u srcima i s njemačkim pločicama na automobilima. Ljubav je ljubav, a porez i carina su porez i carina. Carinu neće plaćati povratnici iz Njemačke, ali hoće INVALIDI.

Nadasve pošteno i kršćanski odmjereno. Z

razgovor

Postmodernist na liječenju

Iako je ovaj talk show, preuzet iz *New York Timesa*, izmišljen, stavovi su Richarda Rortyja autentični!

Mark Leyner

– **Jenny Jones**: Ljudi, večeras imamo pravu stvar za vas! Nedavno je Richard Rorty, filozof s Virdžinijskog univerziteta dao zaprepašćujuću izjavu da nitko nema ni "najbljeđeg pojma" o tome što postmodernizam znači. Rekao je "da bi ga se lijepo bilo riješiti. To i nije prava ideja; to je samo riječ koja pretendira biti idejom."

To šokantno priznanje da ne postoji ništa što bi bilo postmodernizam izazvalo je buru protesta širom zemlje. Tisuće autora, kritičara i diplomanata koji su sebe držali postmodernistima zgroženi su takvom izdajom.

Danas je ovdje s nama pisac – postmodernist na liječenju koji je uvjeren da su mu književna karijera i osoban život nepovratno uništeni tom teorijom, a osjeća se prevarenim od profesora koji su je širili. On želi ostati anoniman pa ćemo ga zato zvati Alex.

Pod pritiskom vršnjaka

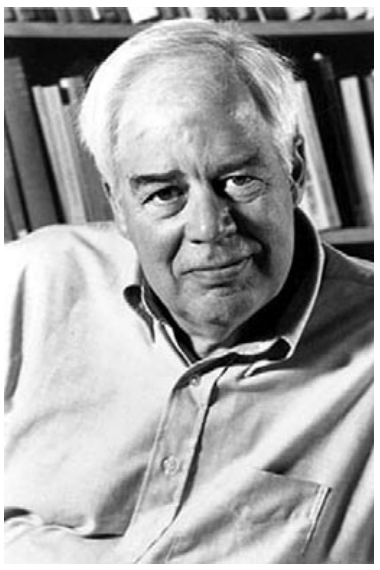
– **Jenny Jones**: Alex, kao adolescent, prije nego ste počeli eksperimentirati s postmodernizmom, kime ste se smatrali?" (*Kamera se fokusira na Alexa. Lice je zamagljeno elektronskim putem. Na dnu ekrana čitamo: "Tvrdi da je traumatiziran postmodernizmom i krivi sveučilišne znanstvenike."*)

– **Alex**: (*Glas mu je elektronički izmijenjen*): Smatrao sam se modernistom. Poznavao sam Pounda, Eliota, Georgesa Braquea, Wallacea Stevensa, Arnolda Schönberga, Miesa van der Rohea. Posjedovao sam sve Schönbergove ploče na 78 okretaja.

– **Jenny Jones**: A onda ste počeli čitati autore kao što su Jean-Francois Lyotard i Jean Baudrillard. Kako je to promijenilo vaše osjećaje prema vašim modernističkim herojima?

– **Alex**: Odjednom sam osjetio da me guše, da su suviše dogmatski, kanonski.

– **Jenny Jones**: Da vas guše i da su dogmatski? Baš mi je žao, kakva šteta. Koliko ste imali godina kada ste prvi put čitali Frederica Jamesona?



Postalo mi je nemoguće emocionalno iskusiti život. Više nisam mogao kontrolirati ironiju. Vlastite emocije doživljavao sam kao da su u navodnicima. Sve sam i svakoga stavljao u kurziv. Nisam bio u stanju procijeniti kvalitetu bilo čega

– **Alex**: Mislim devet. (*Usklik divljenja u publici*)

– **Jenny Jones**: Imamo ovdje nekoliko fotografija mladog Alexa… (*Na fotografijama vidimo četrnaestogodišnjeg Alexa kako čita knjigu Gillesa Deleuza i Félixa Guattarija "Anti-Edip: Kapitalizam i shizofrenija". Iz publike se čuju uzvici oo! i aa!)*

– **Alex:** Poslije škole običavali smo ići kući moga prijatelja – znate, njegovih roditelja nikada nije bilo doma – i čitali bi Paula Virilioa i Juliju Kristevu.

– **Jenny Jones**: Znači, već ste s četrnaest godina bili sumnjičavi prema "velikim pričama" modernizma te ste preispitivali svaki sustav vjerovanja koji pretendira na univerzalnost ili transcendenciju. Zašto?

– **Alex**: Valjda zato da budem *cool*.

– **Jenny Jones**: Dakle, pod pritiskom vršnjaka?

– **Alex**: Valjda.

– **Jenny Jones**: Pamtite li kako ste se osjećali prvi put kada ste prihvatili zamisao da vas i vaš svijet konstituira jezik – da je realnost kulturni konstrukt, "tekst" čije je značenje determinirano beskonačnim vezama s drugim "tekstovima"?

– **Alex**: O, bilo je to tako dobro. Da mi je to još jednom doživjeti. (*Publika zažamori*)

– **Jenny Jones**: U to ste doba bili uhićeni?

– **Alex**: Zato što sam sprejem napisao u jednom pješačkom prolazu *Hermeneutika neodređenosti*.

– **Jenny Jones**: Dijete ste iz miješanog braka – je li to točno?

Alex: Otac mi je bio vitgenštajnovac de Stijlova tipa, a mama je pripadala neoprerafaelitima.

– **Jenny Jones**: Mislite li da vas je odrastanje u miješanom braku učinilo ranjivijim prema sirenskom zovu postmodernizma?

– **Alex**: Apsolutno. Znate, teško je kada ste klinac i ne možete izaći i glasno reći (*šmrca*): "Ja sam imažist", ili "Ja sam fenomenolog" ili, "Ja sam zagovornik post-slikarske apstrakcije". To je zbilja teško, naročito kada se bliže školski praznici. (*Plače*.)

– **Jenny Jones**: Shvaćam vas. Je li i vaša supruga bila postmodernistica?

– **Alex**: Da. Odgajana je u duhu avantpopa, fundamentalističke podvrste postmodernizma.

– **Jenny Jones**: Kako je ona reagirala na Rortyjevu izjavu da je postmodernizam u biti bio prijevara?

– **Alex**: Bila je shrvana. Znate, imala je sve albume Johna Zorna i kompletnu ediciju Semiotext(e). To ju je slomilo. (**Vidimo Alexovu ženu u publici kako tiho jeca lica zaronjena u dlanove.**)

Pop, kič i trivijalnost

– **Jenny Jones**: Svoju ste kćer odgajali u duhu postmodernizma?

– **Alex**: Naravno. Zbog toga i jest sve ovo posebno tragično. Mislim, kako objasniti petogodišnjem djetetu da samosvjesno recikliranje kulturnih otpadaka odjednom više nije valjana umjetnička forma umjetnosti, kada smo je cijeli život učili upravo obratno?

– **Jenny Jones**: Recite nam, što mislite, kako je postmodernizam utjecao na vašu karijeru pisca?

– **Alex**: Odbacio sam tekstove što sadrže stvarne ideje ili bilo kakvu stvarnu strast. Moj rad je postao nepovezan, podrugljiv i nihilistički. Sve je to bila prazna parodija, ironija koja prerasta u još veću ironiju. Bilo je to tek ponavljanje pogubne banalnosti televizije i reklama. Nekritički sam spajao sve oblike popa, kiča i trivijalnosti. (*Ponovno počinje naricati*.)

– **Jenny Jones**: I to se prenijelo i na vaš osobni život?

– **Alex**: Postalo mi je nemoguće emocionalno iskusiti život. Više nisam mogao kontrolirati ironiju. Vlastite emocije doživljavao sam kao da su u navodnicima. Sve sam i svakoga stavljao u kurziv. Nisam bio u stanju procijeniti kvalitetu bilo čega. Sve mi je bilo jednako; Brandenburški koncerti i jingle za sredstvo za čišćenje wc-a bili su mi jednakovrijedni… (*Slomio se, jeca*.)

– **Jenny Jones**: Sada ste na sudu, zar ne?

– **Alex**: Da. Tužim *Modern Language Association*.

– **Jenny Jones**: Mislite da možete pobijediti?

– **Alex**: Trebamo dokazati da su, dok su ga aktivno iznosili, predstavnici akademskih krugova cijelo vrijeme znali da je to sumnjiva teorija. Ako bismo se uspjeli domoći nekih internih materijala – znate, pisanog traga – bilo kakve potvrde da su, u isto vrijeme dok su ga podučavali, znali da je postmodernizam bio samo beskorisna farizejština, bilo bi to super za ustanovljavanje odgovornosti.

Jenny Jones odlazi u publiku i daje mikrofon nekoj ženi.

– **Žena**: (*Vrti glavom amo-tamo.*): Ironično je da Barry Scheck u tom sporu zastupa *Modern Language Association* jer je on postmoderni odvjetnik zastupnik *par excellence*. To je frajer koji je napravio karijeru raspršivši istinu u simulakrum oslobađanja od krivnje. (*Glas iz publike: Samo naprijed, curo!*)

– **Žena:** Upravo je Sheck izašao s kvintesencijski postmodernom obranom O. J. Simpsona u kojoj tvrdi da je O. J. samo žestoko protresao Rona i Nicol, reaktivirajući time stare rane od noža nakon čega su počeli opet krvariti. Htjela bih samo poručiti svim klijentima Barryja Schecka: "Riješite se te nule i nabavite si pravog advokata!"

(Glasno odobravanje publike.)

– **Žena:** Uh, zaboravila sam što sam htjela pitati.

(Na ekranu se pojavljuje tekst: Imate li osjećaj da je dokaz Fermatova zadnjeg teorema, koji je predložio matematičar Andrew Wiles, prouzročio da ste se vi ili netko od članova vaše obitelji počeli odijevati suviše provokativno, nazovite besplatni broj 800-555-9455.)

Ironija može uništiti život

(Opet smo u studiju. Jenny Jones je sada u publici i dodaje mikrofon čovjeku srednjih tridesetih godina, raščupane brade i sa šarenim svilenim rupcem oko glave.)

– **Čovjek s rupcem**: Htio sam reći da je taj vaš *Alex* najgori primjer bezdušne ironije u američkoj literaturi, a i cijelo to srcedrapajuće odricanje od postmoderne samo je trik – samo nova ironija.

(Zviždanje i glasno neodobravanje publike.)

– **Alex**: Vi mislite da je to samo trik? (Uzaludno pokazuje na elektronsko zamućenje.) To je moje lice!

(Publika užasnuto uzmiče.)

– **Alex**: Eto, to se može dogoditi ljudima koji naivno prigrle postmodernizam, ljudima koji povjeruju da je individua – autonomni, individualistički subjekt – mrtva. Postaju palimpsestom medijskog pastiša: maskom metastazirajuće ironije.

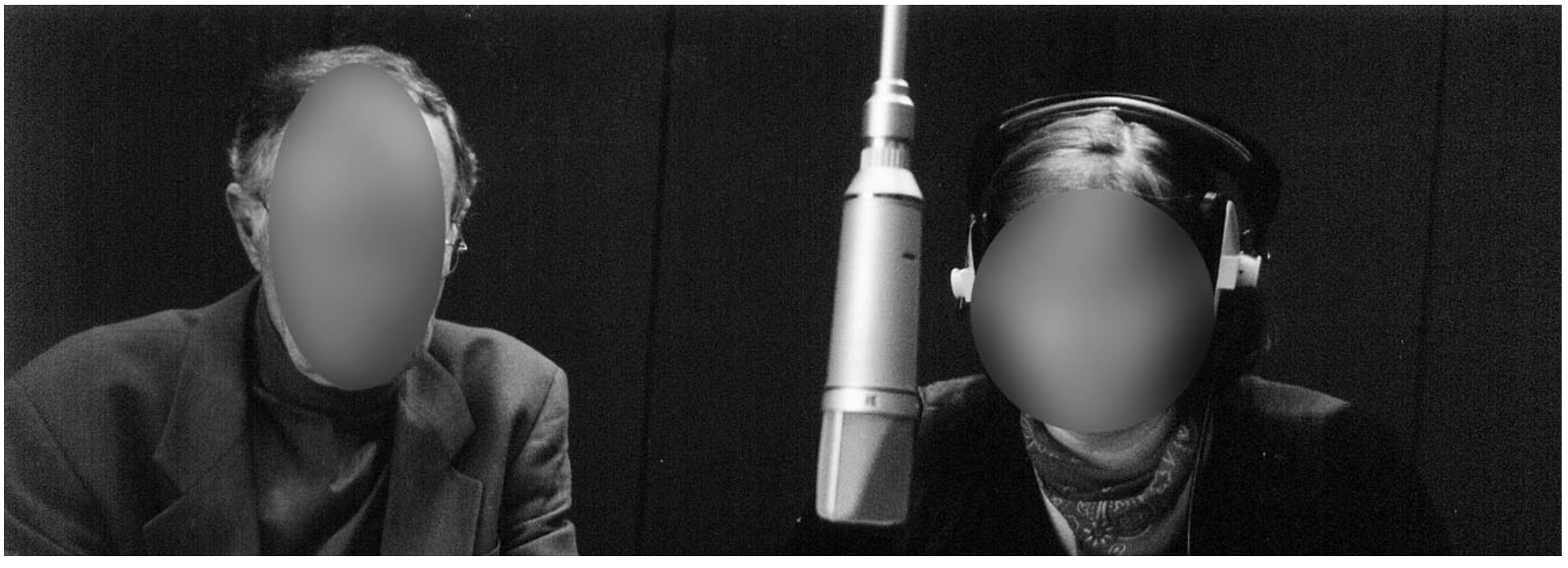
– **Jenny Jones**: (*grize usnu i vrti glavom*) Baš mi je žao. Alex, želite li što reći za kraj?

– **Alex**: Želim samo reći da samosvijest i ironija isprva izgledaju zabavno, ali vam mogu uništiti život. Vjerujte mi. Morate biti pošteni, stvarni. Stvarni osjećaji su važni. Objektivna stvarnost zaista postoji.

(Povici iz publike, toptanje i prijetnje stisnutim šakama.)

– **Jenny Jones**: Htjela bih zahvaliti Alexu zato što je imao hrabrosti doći danas i podijeliti svoje iskustvo s nama. Budite s nama sutra u showu pod naslovom: *Završetak manihejske bipolarne geopolitike mojeg je dečka pretvorio u nezasitnog seksualnog manijaka (i to mi se sviđa!)* ■

Preveo s engleskoga
Srećko Pulig



svakodnevica

Vrijeme za čas kratiti

Putovanje je zapravo koncentracija vremenoumorstva, rekli bismo buduća drama u malom, pogotovo vode li odrasli na "godišnju sječu" svoje mlade, tj. one koji za vrijeme uopćeno – ne mare

Sandra Antolić

Ge O

Jedna od najčešćih ljetnih akcija zaposlena čovjeka je ubijanje vremena. Ma koliko bio dobar u tome na karmine uvijek dolazi vrijeme, a ne egzekutor.

Ubijanje u većini slučajeva izgleda bezazleno. Tijela izvaljena pod zrakama sunca i valovima ljekovita mora. Odmor od trgovine i trampe "vremena za novac" tijekom ostatka godine, dvotjedno je, ili trotjedno uživanje u trajanju samom, a upravo je ono opasnije od kancerogenog UV zračenja.

Ubijanje vremena odmaranjem započinje putovanjem. Putovanje je zapravo koncentracija vremenoumorstva, rekli bismo buduća drama u malom, pogotovo vode li odrasli na "godišnju sječu" svoje mlade, tj. one koji za vrijeme uopćeno – ne mare. Vrlo se ozbiljno već u samom prijevoznom sredstvu postavlja pitanje kako kvalitetno ubiti vrijeme puta, a ne postati u kvalitativno-kvantitativnom smislu "mrtvim putnicima"?

Na cesti, dakle, koja vodi prema generalnom godišnjem streljanju gadnih "još par sekundica"... "već sljedećih tjedana"... "najvjerojatnijih sutra"... "manje od sata"... odrasli putnici morali bi odjenuti pancirne prsluke protiv rafalnih pitanja "kad ćemo stići?". Putuju li autom iz Zagreba, prvo škrgutkanje osobnim dječjim naoružanjem započinje prije naplatnih kućica, a prvi rafali – s prvim serpentinama.

Zato nikako ne treba izbjegavati verbalne igre u prijevoznom sredstvu. Dušu dao KALODONT (prvi slog nove riječi na zadnji prethodne), asocijacije (na primjer na tetu u vrtiću, Majčin dan, razrednog kolegu... nešto djetetu poznato i dohvatljivo), pantomima (pogađanje stigmatiziranih rođaka) ili tko do mora nabroji i skupi više crvenih automobila, stupova od elektrike, listopadnog drveća (ako je dijete školsko pa su učili razliku između "listopadnog" i "vazdazelenog"(!)).

Čitanje s razumijevanjem

Iz vlastita iskustva znam da ove otrcane igre brzo dosade. Mnogo brže nego pijenje Coca-Cole uz put, jedenje sendviča i štapića i stajanja na piš-pauzu. Kako je nama kontinentalcima more i doslovno i metaforički daleko, predlažem novu igru s djecom za ubijenje vremena na putu do Jadranskog ili, već se možemo okuražiti, rečenog "Mrtvog mora".Čitanje prometnih znakova. Ne naravno doslovno, već – postmodernističko, očuđeno, kao prvo, bez svijesti o konvenciji, a opet s pojačanom referentnošću itd.

Igra ide ovako:

Vidite znak. Stoji pokraj puta, ne bi ga ni pas zapišao, ni ptica posrala. Inače ga u prometu, dakako, ignorirate ('ko bi vozio šezdeset preko Gornjeg Jelenja?!), ali neka ovoga puta bude dobro zapažen. Mislim, **dobro** dobro.

Recimo, baš taj za ograničenje brzine na šezdeset kilometara na sat. U crvenom krugu. Na što vas podsjeća? Na lizalicu. Ima dršku, okrugao je i crveno žut, kao od pravih umjetnih boja u slatkišu za djecu.

Znači: da je lizanje mikića ograničeno na šezdeset lizova u minuti ili jedan po sekundi.

Ili: Trokut, a u njemu vertikalna crta koja podsjeća na letvu i dvije sa svake strane na sredini. Onaj za sporedne ceste koje se priključuju na glavnu s lijeve i s desne strane.

Mogao bi značiti... pitate djecu. Ako vidiš ovaj znak, znaj da sam tu pokopao svoga kućnog ljubimca i križem označio humku.

Ako je samo jedna crta priključena glavnoj "letvi", znači humka mi je još tu, ali je treba obnoviti (dodati ispalu letvicu recimo s desna i ponovo napraviti križ).

Ili: Znak za autobusno stajalište. Lijep plavi pravokutnik, u sredini bijel i u sredini autobus.

Znači kad pogledaš kroz plavi prozor i vidiš ovakav autobus (koji je mali zbog kraćenja u perspektivi), brzo dođi do žuto-plavog štrafastog stupa i primi se za nj. I stoj.

I tako: Mali crveni i mali crni auto u krugu znače da se po planetu ne smiju voziti paralelno crveni s crnima, a verzija s kamionom znači da se kamioni ne smiju s autima igrati "Uokolo Šalata", ima i znakova za ograničenje lizanja na četrdeset lizova u minuti, ima ih kad treba stati i dobro pogledati jedinstveni jelenji skok preko ceste ili obratiti pažnju na krave dok pasu kraj puta. Ima ih koji rekapituliraju čitavu povijest prometnih sredstava prikazujući u pravokutniku podijeljene faze razvoja prometovanja: zaprežno vozilo ili taktor, motorkotač, osobni automobil…

I tako do odredišta gdje čeka velika bala neraspakiranog vremena, takozvano "svo vrijeme svijeta" – da ga se ubije k'o Jozefa K. u rupi na pustopoljini.

Ide vrijeme, dođe rok

Maybe, zbog godina vlastitih sve češće mislim o vremenu. U krivini srednjih tridesetih klizeći niz Cestu. Mnogi imaju svoju sliku vremena. Moja je neko romantično njihalo što dijamantnom oštricom siječe tanke kriške torte, tanane k'o kad fali torte na dječjem rođendanu. Znam da mi medicinskom, sterilnom slamkom siše zelene sokove. I znam da to ne čini ono, samo tako kažem. I da kao u lingamu jedem sebe samu, nekad s tekom, nekad tek da preživim. Znam da se nekad nisam brinula za nj u beštežinstvu dječjeg nemara, a da sad POVREMENO brinem; kad prodajem vrijeme kao radno, kad ga mjerim satom, kad ga mrzim dok čekam u redu i kad zvoni budilica, kad ga pokušavam zaustaviti kozmetikom i odjećom, kad ga pametno iskorištavam u rekreaciji i čitanju, kupujući na Internetu i na telefonu i traćeći ga na televiziju i cigarete.

To je ona igra cukanja i tjeranja kočenja i ubrzavanja koju igra Vrijeme s nama u Trajanju. Ljeti kad postajem svjesnija Vremena i celulita, obično shvatim da je najljepše bilo igrati se s Ne-vremenom, kad se moralo samo oprati ruke s vremena na vrijeme, a onda se moglo do mile volje – bivati dalje. Kad sam ja pitala: "A kad ćemo doći?"

svakodnevica

13 kuna riječ

Daša Drndić

Rovinj, kolovoza 2001.

To je mala trgovina, puna k'o šipak. U njoj sve je po trinaest kuna osim gaćica i krpa za suđe koje su po šest, i kišobrana koji su po dvadeset. Najviše se, dakle, isplati kupovati gaćice jer su pamučne. Ima i seksi gaćica, crvenih, ali one su također po trinaest kuna, kao i lavori, kao i četke za zahod, kao i tanjuri, čaše, čekići i kliješta, olovke za pisanje i za kapke, lakovi za nokte i za kosu, gumice za konjske repove i za slavine. U trgovinu stanu najviše tri mušterije odjednom jer postoje i tri prodavačice.

Otišla sam kupiti nekoliko novčanika jer mi kćerka odlazi na maturalno putovanje u Pariz. Na putu do Francuske autobus se zaustavlja u Austriji, a na povratku u Njemačkoj. Tako, zamislila sam – jedan novčanik za šilinge, jedan za francuske franke i jedan za njemačke marke. Jedva čekam euro.

Nisam stigla otvoriti usta, nisam stigla upitati *imate li male novčanike za zapadnoevropsku tvrdu valutu* – za vrat mi je zapuhala debeljuškasta žena u plavoj cicanoj haljini: *Imate li mišćafle?*

Što je to? čudi se prodavačica.

Tajac. Debeljuškasta žena i vitka prodavačica gledaju se poluprijateljski.

Tajac traje. Onda kažem: *Škovacera.*

Debeljuškasta žena: *Što vam je to?*

Ja: *To vam je mišćafl.*

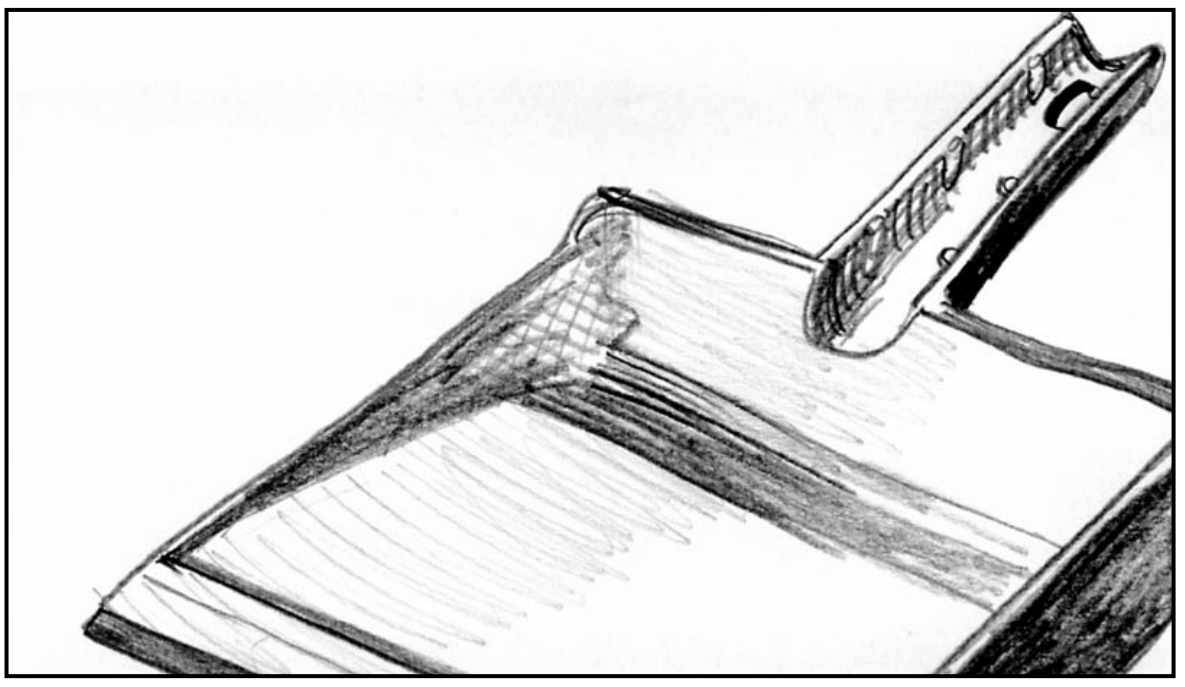
Prodavačica (poluoduševljeno): *Imamo. Škovacere imamo.*

U malom dućanu vrti se i treća žena. Ona je ušla prije debeljuškaste i prije mene (nervozne), pa također s malom nervozom u glasu, kaže: *To su strane riječi. I mišćafl i škovacera strane su riječi. Imamo li mi našu hrvatsku riječ za taj predmet?*

Moglo bi se reći đubrovnik, velim.

Debeljuškasta (mišćafl) žena: *Đubrovnik mi zvuči srpski.*

Prodavačica ("škovacera") debeljuškastoj ("mišćafl"): *Ali kaže se "đubre jedno", zar ne?*



Debeljuškasta: *Smeće je ljepša, hrvatska, riječ. "Đubre" zvuči prosto.*

Lòpatica za smeće, kažem. *Na hrvatskom, i škovacera i mišćafl i đubrovnik zovu se lòpatica za smeće.*

Debeljuškasta: *Zar nema jedna riječ, kao mišćafl?*

Prodavačica: *Kao škovacera?*

Treća: *Kao đubrovnik?*

Ja: *Nema. Ima samo lòpatica za smeće. Kao što ima samo lonac za cvijeće. Nema pitar, nema saksija.*

Prodavačica: *Ne kaže se lòpatica nego lopática.*

Debeljuškasta: *Kao pepeljâra.*

Treća: *Nije pepeljâra, nego pepéljara.*

Ostavila sam ih. Nisam kupila male novčanike. Nisam znala kako da pitam. Trebam li tražiti novčànik, novčaník, novčarku, lisnicu, geldtašn, portafoglio ili možda opisno: torbicu s pregracima (pregradama? pregradicama?) u kojoj se nosi novac kad se ide na maturalno u Pariz.

Htjela sam te žene u tom šarenom dućanu, u kojem sve je tako jeftino (pa i riječi), u kojem sve je tako primjereno hrvatskom džepu (i životu), htjela sam ih pitati znaju li možda što je to lòpatâš, jer iznenada imala sam viziju: vidjela sam kolonu lopataša kako stupa prema našem veselom utočištu, kako dolazi sve bliže i prijeti da nas pomete (zakopa). Ali, Rovinj daleko je od Sinja, daleko je od Knina.

Ona Ljilja Vokić bila je u pravu. Man'te bogatstvo razlika! A lopataši – to su pripadnici mobilizirane radne službe NDH, koji rade lopatom (mašta može svašta), koji ne nose oružje.

KULTURNA POLITIKA

Preprodane riječi i slike

Što znamo o "tranzicijskoj" kulturi u zemlji u kojoj je kultura imala povijesno presudnu ulogu u procesu stvaranja nacionalnog identiteta i često služila kao zamjena za snagu i ugled koju je ova zemlja propustila izgraditi na području politike i ekonomije?

Jiřina Šmejkalová

Pitanje koje želim postaviti ovom prilikom je sljedeće: Koje su posljedice denacionalizacije i privatizacije u kontekstu političke i ekonomske tranzicije nakon 1989. za kulturne industrije istočne i srednje Europe? Što znamo o "tranzicijskoj" kulturi u zemlji u kojoj je kultura imala povijesno presudnu ulogu u procesu stvaranja nacionalnog identiteta i često služila kao zamjena za snagu i ugled koju je ova zemlja propustila izgraditi na području politike i ekonomije? Navest ću kao primjer privatizaciju nekoliko područja češke kulturne industrije u prvoj polovici devedesetih kako bih pokazala da je povlačenje države sa središnjeg položaja u kulturnoj politici ostavilo tu industriju u nesigurnom i kontradiktornom položaju.

Kulturne metode i discipline

Smatram da kulturne politike u specifičnom kontekstu denacionalizacije i privatizacije postsocijalističkih kulturnih industrija u istočnoj i srednjoj Europi mogu biti krivo shvaćene ako ne uzmemo u obzir povijest *nacionalizacije* koja je tomu prethodila. Premda se ne može definirati univerzalni model "istočno-europske kulturne tranzicije" nakon 1989., većina suvremenih znanstvenika koji se bave takozvanim "komunističkim" društvima i kulturama, pokušava pronaći neke dominantne odrednice koje djeluju iza kulturnih procesa, koji su često svedeni samo na pojednostavljenu suprotnost između cenzure i disidentstva, koje, pak, predstavlja "underground" kultura i *samizdat* produkcija tekstova. Pitanje *institucionalnosti* znači da kulturna produkcija s jedne strane, i priroda stvarnog *svakodnevnoga kulturnog života* neke zajednice izložena različitim pritiscima, s druge strane – to, osobito ona područja koja su bila u centru pažnje suvremenih međunarodnih kulturalnih studija nekoliko desetljeća – ostaju uglavnom neiskorištena u dostupnim istraživanjima o centralistički upravljanim kulturama i njihovoj tranziciji.

Zašto su baš proučavanja socijalističkih i post-socijalističkih institucija, čak i deset godina nakon velikoga povijesnog preokreta na kraju 20. stoljeća, društvene i humanističke znanosti, čini se, potpuno zanemarile ili ih ograničavaju tradicionalnim empirijskim zbrojnim metodama? Drugim riječima, koja je bila i koja jest temeljna disciplina proučavanja češke kulture, na lokalnoj kao i međunarodnoj razini.

Što se tiče lokalnoga, domaćeg konteksta, vjerojatno je općepoznato da je intelektualna i akademska zajednica u socijalističkoj Čehoslovačkoj, u usporedbi s, na primjer, Mađarskom ili Poljskom, da ne spominjem Jugoslaviju, bila jedna od najkonzervativnijih. Akademske i znanstvene institucije koje je kontrolirala država, opirale su se bilo kakvim reformama osobito nakon propasti šezedesetosmaškog pokreta. Izolacija od suvremenih dostignuća međunarodnoga teoretskog i metodološkog razvoja bila je jedna od osnovnih karakteristika ne samo "državne" akademije već i, nepotrebno je reći, opozicijskih "underground" intelektualnih krugova. Metodološki, "sretan brak" između "službenog" marksizma i "neslužbene" fenomenologije oblikovao je intelektualnu scenu čeških i slovačkih zemalja do 1989. godine. U većini područja društvenih i humanističkih znanosti dogodilo se ono što je Miroslav Prochazka, vodeći češki književni teoretičar, tvrdio pet godina nakon 1989: "situacija na području književne teorije koja se stalno i drastično mijenja nije se ovdje reflektirala tijekom prošlog desetljeća i, najvjerojatnije, niti neće." Čak i danas možemo reći da se situacija neće promijeniti uskoro.

Očit primjer je ignorancija područja kulturalnih studija, jedne od vjerojatno najplodnijih disciplinarnih inspiracija za suvremena lokalna kulturološka proučavanja. Nekoliko domaćih znanstvenika koji su radili na području kulturalnih istraživanja do 1989., smatrali su predstavnike *kulturalnih studija* kao što je, na primjer, Raymond Williams, ili bi ih smatrali da su čitali njihova djela, "reformiranim marksistima" i kao takvima, ideološki neprihvatljivima. Od 1989., velik dio metodologije *kulturalnih studija* bilo je shvaćen "marksističkim" i time daleko od privlačnog za "novooslobođene" i "anti-dogmatske" društvene i humanističke znanosti. Rezultat: ako je do 1989. postojala teorija *nacionalizacije i deprivatizacije* kulture i društva, ono što nam danas nedostaje je teorija *denacionalizacije i privatizacije* ovih područja. Čini se da zapravo ne postoje odgovarajuće teorijske i empirijske metode za njihovo proučavanje.

Kulturne industrije

Većina mojih tvrdnji koje slijede a bave se dvjema odabranim područjima kulturne industrije u Češkoj treba shvatiti u svjetlu spomenutog nedostatka osnovnih empirijskih podataka i teorijske osnove. Ipak, vraćam se na uvodnu točku eseja: jedna od specifičnih pojava proučavanja kulture "Druge" Europe bit će osjetljivost prema *povijesnim* aspektima sadašnjih kulturnih pitanja. Drugi metodološki aspekt, također već spomenut, rezultat je inspiracija koja proizlazi iz područja *kulturalnih studija*. To se odnosi na potrebu uključivanja stvarnih svakodnevnih pojava članova pojedinih kulturnih institucija, društvenih grupa koja njima upravljaju i kojima služe. Moramo raspravljati o kulturnim aktivnostima stvarnih ljudi umjesto da iznosimo želje i ideale kulturnih misionara i komesara.

Do 1989., češki i slovački ekonomski, politički i kulturni sustavi bili su – kao i u mnogim drugim zemljama članicama sovjetskog bloka – temeljene na državnom vlasništvu sredstava proizvodnje, centraliziranom raspodjelom sredstava i na jednopartijskom političkom sustavu. Čehoslovačka je, k tome, imala ideološki najzatvoreniju mrežu kulturnih industrija i kulturne politike. Međutim, značenje pojmova kao što su "država" i "vlasništvo" prilično se razlikovalo od onoga u okruženju slobodnog tržišta. Umjesto ekskluzivnog vlasnika koji izravno daje upute nižim razinama, socijaliziranu nacionalnu imovinu kontrolirale su razne "grupe za pritisak". Pojmovi "vlasništvo" i "država" u tom kontekstu ne mogu se objasniti kao transparentan pravni okvir već ih treba promatrati, kao i u drugim područjima upravljane "ekonomije nedostatka" (J. Kornai), kao sredstva za pregovaranje o sredstvima između pojedinih interesnih grupa. Glavna borba vodila se oko sredstava financiranja a ne oko efikasnosti produkcije i distribucije. Prevedeno na pojmove kulturne produkcije, glavna briga direktora izdavačkih kuća bila bi raspodjela papira a ne broj prodanih knjiga. U tom kontekstu, kapacitet pojedinih sudionika da definiraju svoje interese kao i da samostalno donose odluke, bio je prilično ograničen.

Filmska industrija

Postoji niz mitova raširenih u raspravama nakon 1989. godine, o povijesti kulturne politike i kontekstu socijalističkih država. Najpopularniji od njih jest onaj koji kaže da su nacionalizacija kulturne industrije i s njome vezane kulturne politike stvorile isključivo komunističke vlasti da bi zaustavile slobodu kreativnog djelovanja. Ovo se, međutim, ne odnosi na mnoge kulturne industrije, kao što je češka filmska industrija, koja je, već 1945. oduzeta privatnim vlasnicima to jest tri godine prije komunističkog udara 1948. Projekt "oslobađanja" češke filmske industrije od dominacije privatnih investitora bio je pripremljen još za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Osmislila ga je skupina uglavnom lijevo i antifašistički orijentiranih intelektualaca, od kojih su mnogi kasnije stradali u nacističkim zatvorima. Vodeća ideja nije bila toliko u nametanju državne kontrole nad filmskom proizvodnjom već u namjeri da država bude garancija *nacionalnom filmu* kao *umjetnosti* nasuprot filmu kao *potrošnoj robi*. Nakon razdoblja teške ideološke zloupotrebe "socijalizirane" i centralizirane češke filmske industrije u pedesetima, kombinacija financijske nezavisnosti na tržištu, relativne velikodušnosti državnih potpora, odličnoga filmskog obrazovanja na razini sveučilišta u poznatoj praškoj školi *FAMU*, koju su pohađali filmski radnici iz cijele istočne i južne Europe, i, najvažnije, liberalnih političkih tendencija u šezdesetima, stvorile su međunarodno priznat *češki filmski novi val*. Ovo plodno razdoblje, često uspoređivano s, primjerice, talijanskim *neorealizmom*, proizvelo je redatelje poput Miloša Formana, Jiřia Menzela i Vere Chytilové, da spomenem samo neke, i donio dva *Oscara* češkom i slovačkom filmu u šezdesetima.

Razdoblje nakon 1968., paradoksalno nazvano *normalizacijom*, karakterizirano je čišćenjem, kako osoba tako i pojmova i slika. Neki filmski umjetnici napustili su zemlju (M. Forman, I. Passer) i njihovi filmovi uklonjeni su iz distribucije, neki su bili prisiljeni na unutrašnji egzil (J. Menzel, V. Chytilová, E. Schorm) i tek su kasnih sedamdesetih i osamdesetih ponovno mogli snimati filmove. Ovi filmovi, stvoreni nakon nekoliko godina šutnje, nažalost su više odražavali redateljeve iscrpljujuće borbe s odborima za dozvole nego artističke izume i imaginaciju, poznatu iz razdoblja šezedesetih.

Istovremeno, država je nastavljala investirati u filmsku industriju te su filmski studiji, kao što je *Barrandov*, bili cijenjeni zbog svoga vrlo sposobnoga i vještog tehničkog osoblja i relativno napredne tehnologije. Češki filmski studiji proizvodili su oko 30 igranih filmova godišnje do samoga kraja osamdesetih. To je bio prilično impresivan broj za zemlju s populacijom od deset milijuna stanovnika, osobito u usporedbi s prividno podjednako bogatim europskim kinematografijama, kao što je deset filmova godišnje na osam milijuna stanovnika u Austriji ili u Njemačkoj s osamdeset milijunskom populacijom i prosječnom godišnjom filmskom proizvodnjom od oko osamdeset igranih filmova. Postojali su i drugi žanrovi filmske proizvodnje koji su uživali državnu potporu koji su bili nešto manje podložni ideološkoj kontroli: na primjer, dječji igrani filmovi, crtani filmovi i animirani lutkarski filmovi te dokumentarni filmovi.

Godina 1989. donijela je veliki izazov češkoj filmskoj industriji. Osobe uključene u ovu kulturnu granu podijelile su se, gotovo trenutačno, u dva glavna tabora čije su borbe rezultirale otvorenim konfliktom između filma i države. Zagovornici privatizacije bili su zastupljeni uglavnom najmlađom generacijom filmskih radnika i producenata (Marhoul), koji su film shvaćali potpuno kao poduzeće. Emotivne peticije protivnika privatizacije pozivale su na "spašavanje nacionalnih kinematografija" a inicirale su ih mnoge poznate osobe s tog područja (Menzel) i distribuirane su po svim medijima. Neke od njih bile su upućene najvišim autoritetima vlasti, uključujući i otvoreno pismo predsjedniku Havelu.

Ipak, država je gubila bitku. Niz malih producentskih kuća pojavio se već 1990. godine, bez okolišanja kršeći dekret iz 1945. (na snazi do 1992.) o državnom monopolu nad upravljanjem i vlasništvom nad svim filmskim studijima i opremom. Tek 1993. donesen je novi zakon koji je stvorio pravne uvjete za komercijalnu filmsku produkciju i pojavu međunarodnih video distributera na tržištu. Gotovo sve državne potpore povučene su iz filmske industrije do 1991. uz opoziv niza, od države nametnutih, autoriteta. Osnivanje *Državnog fonda za razvoj češkog filma* 1991. godine, koji je trebao biti potpora nezavisnoj filmskoj i TV produkciji, bio je manje-više simboličan doprinos nove "demokratizirane" državne kulturne politike. Specifična situacija bila je u najvećem češkom filmskom studiju *Barrandov*. Ova ogromna državna filmska tvornica s 2400 stalno zaposlenih imala je već do 1990. dug od dvjesto milijuna čeških kruna (oko šest milijuna dolara). Njegova uprava otpustila je 1700 radnika i najveći dio preostalih tehnoloških i ljudskih kapaciteta, uključujući svemirski i glazbeni studio, namijenila iznajmljivanju. Do danas ovi studiji imaju reputaciju relativno jeftinih i profesionalno dobro opremljenih kapaciteta među holivudskim filmskim radnicima.

Filmski studiji podvrgnuti su *procesu privatizacije* s prilično zbunjujućim rezultatima. Premda je država inzistirala na zadržavanju tzv. zlatnog udjela u privatiziranim studijima sa 24 vlasnika dionica, sukobi i prilično sumnjive promjene u vlasničkom udjelu, nastavili su se. Rezultat je bio, *de facto*, povlačenje češke države iz odgovornosti za nacionalnu filmsku industriju – fenomen koji nikako nije bio karakterističan za sve postkomunističke države (na primjer Mađarsku) što je znatno pridonijelo prilično

Jiřina Smejkalová diplomirala je češki jezik i književnost na sveučilištu Karlovo u Pragu a trenutačno predaje na sveučilištu u Durhamu (Velika Britanija). Održala je niz predavanja i sudjelovala u znanstvenim projektima širom Europe i SAD-a, uključujući Prag, Budimpeštu, Beč i Santa Cruz. Član je sveučilišnog vijeća Ženskih studija u Pragu i ekspertnog tima organizacije ERICArts. Bavi se kulturnom politikom i kulturnim industrijama zemalja u tranziciji, češkom književnošću i poviješću te ženskim i kulturalnim studijima u postkomunističkim društvima.

kontroverznim posljedicama procesa privatizacije i "demokratizacije" filmske industrije. Godišnja proizvodnja čeških filmova pala je na deset filmova godišnje 1991. (u usporedbi sa dvadeset i osam filmova 1989. godine), a samo 1996. dosegnut je broj od devetnaest filmova godišnje. Kino dvorane je u 1989. posjetilo više od 51 milijun gledatelja, a samo devet milijuna 1995. Može li se za ove alarmantne brojke kriviti samo državna kulturna politika?

Bilo bi pošteno reći da ovdje moramo uzeti u obzir niz društvenih i kulturnih faktora koji izlaze iz okvira isključivo filmske proizvodnje. Čitavo češko društvo i ekonomija doživjeli su duboke strukturalne promjene u devedesetima. Vrijeme je ubrzano, a prostor za realizaciju individualnih interesa i ambicija znatno se povećao. Odlazak u kino postao je tako samo jedna od mnoštva mogućnosti zabave, a film kao društvena i kulturna institucija dobio je žestoku konkurenciju ne samo u pojavi novih medija već i u drugim, nazovimo ih, ne-kulturnim aktivnostima. Razne mogućnosti zabave, uključujući širenje videa i uspjeh prve privatne TV postaje u istočnoj Europi, TV *Nova* (1994) čiji se program sastojao od drugorazrednih američkih filmova i meksičkih sapunica, utjecao je na način provođenja slobodnog vremena. Broj kino dvorana također je znatno opao u ranima devedesetima (od 1900 u 1990. godine pao je na 700 u 1996. godine). Ovakav dramatičan pad broja kino dvorana vezan je, između ostaloga, s procesom re-privatizacije nekretnina koje je komunistička vlast konfiscirala nakon 1948. godine. Jednako dramatičan porast cijena kino ulaznica (sedam čeških kruna 1990., trideset i pet 1996. i sto u 2000., pri stabilnom tečaju od otprilike 33 krune za jedan američki dolar) samo je slijedio opći porast troškova života, kao i osnovnu preraspodjelu obiteljskih financijskih sredstava. Ovi faktori postavili su još jednu prepreku između prosječne obitelji i posjetitelja kino dvorana.

Kolja

Drugim riječima, stara/nova borba oko sukoba između umjetnosti i tržišta postala je jedna od važnijih pojava u procesu češke filmske proizvodnje i recepcije. Jedan od najočitijih primjera toga sukoba može se uočiti u prvom *Oscarom* nagrađenom češkom filmu poslije 1989., filmu *Kolja*, čiji je redatelj predstavnik najmlađe generacije filmskih stvaratelja, Jan Svìrák. Iako se u njegovu djelu može zapaziti dokaz određenoga kulturnog i društvenog kontinuiteta desetljeća prije 1989. (autor scenarija i jedan od glumaca je redateljev otac, poznat i cijenjen umjetnik iz sedamdesetih i osamdesetih, a sam je redatelj diplomirao na filmskoj školi, koju su osnovali i upravljali njome komunisti, itd.), njegov je film, među ostalim, nagovijestio "novo vrijeme" češke kinematografije. Redatelj i njegova producentska ekipa morali su se osloniti na prilično agresivan međunarodni *fund-raising* i koprodukciju. U procesu realizacije kao i promocije filma, producentska ekipa očito je računala na međunarodnu distribuciju kao i očekivane reakcije međunarodne publike.

Film su dočekali s entuzijazmom, i domaći i međunarodni ljubitelji filma, zbog njegove kreativne priče, dinamične ali zgodne i nenasilne akcije, uspjelog humora, uvjerljive glume (uključujući i odličnu ulogu šestogodišnjega ruskog dječaka), poetske kamere i dojmljive glazbe, kulturnih referenci, uključujući i hrabrost mladog redatelja da elaborira jedan od prvih prikaza izuzetno osjetljivog pitanja češko-ruskih odnosa. Nakon što se počeo prikazivati, *Kolja* je vodio na listi najgledanijih filmova u Češkoj (oko milijun gledatelja) nekoliko mjeseci i na neki način srušio mit o "postkomunističkoj" publici željnoj američkih filmova. Kada se konačno pojavio snažan domaći film koji se bavio bliskim temama, ljudi su ga pretpostavili uvoznim filmovima. No, češka filmska kritika potpuno je sasjekla *Kolju*. U češkom kulturnom kontekstu nije neobično da su, pogotovo nakon osvajanja *Oscara*, autori filma optuženi zbog "podilaženja međunarodnoj publici" sentimentalnom pričom, pseudo-humanitarnom misijom, dekorativnom vizualnošću (kičaste praške panorame, zalasci sunca i sl.) površnom zloupotrebom povijesnih tema i sličnim grijesima. Konačna presuda bila je sljedeće pitanje: je li to još uvijek umjetnost ili pak samo izvozna roba?

Neovisno o tome tko je u pravu u ovoj raspravi, *Kolja* je pokazao promijenjene uvjete češke kulture kao društvene institucije, ali i estetskog i intelektualnog objekta – koja se više nije mogla oslanjati na domaće izvore, intelektualne ili financijske. Pokazao je da nacionalna kulturna produkcija, relativno ograničena, mora preći vlastite granice u svakom smislu, uključujući financijski i estetski. S obzirom da ni jedna promjena u smjeru napretka nije besplatna, često je cijena kompromisa koju treba platiti radi uspjeha vrlo visoka.

Sa slike na riječ

Zapravo je moguće raspravljati o tome da je takva "tranzicija" lakša kad se radi o kulturnim proizvodima koji se temelje na slikama. No, što je s onim kulturnim područjima koja se temelje na riječima, tj., sredstvima komunikacije koja su vrlo usko povezana uz nacionalnu jezičnu osobitost? Zanimljiv je i primjer češke kulturne tranzicije koji se može se naći i na području književnog izdavaštva. Slično kao i u slučaju filmske proizvodnje, kontrola nad izdavaštvom bila je tema rasprava najkasnije od kraja Drugoga svjetskog rata. Tiskarska industrija bila je jedno od prvih područja nacionalne industrije koja je socijalizirana nakon što je Komunistička partija preuzela vlast 1948. godine. Velik broj izdavača eliminiran je u kasnim četrdesetim i zamijenjen s više od 40 velikih izdavačkih kuća koje su bile u državnom vlasništvu, koje su monopolizirale pojedina područja, kao što su nacionalna književnost, dječja književnost, strana književnost, nefikcionalni tekstovi, priručnici.

Prvi službeni Odjel za cenzuru pojavio se 1953. godine. Ali već 1949., dakle četiri godine ranije, kao dodatak promjenama zakona o izdavaštvu, komunistička vlast stvorila je uvjete za smanjivanje broja novoobjavljenih naslova u odnosu na razdoblje prije rata, dok se stalno povećavao broj ponovljenih izdanja. Između 1937. i 1983. godine broj novoobjavljenih naslova godišnje u Čehoslovačkoj porastao je za samo deset posto, ali se broj tiskanih primjeraka godišnje gotovo udvostručio. Istovremeno, gotovo je iskorijenjeno izdavaštvo "niže" kvalitete, kao i tzv. *trash* i "masovno" čitalaštvo, u korist izdavanja službene "vrijedne" književnosti. Jedan od ciljeva ove strategije, koja je primijenjivana u pedesetim godinama, bila je kanonizacija odabranog korpusa tekstova. Tendencija propuštanju velikog broja recentnih naslova i stalno rastući broj kopija ponovljenih izdanja koincidiraju s dvama osnovnim pravcima komunističke državne kulturne politike. S jedne strane to je pokušaj da se "demokratizira" pristup tekstovima, to jest, da se poveća broj osoba koje stvarno mogu pročitati neki tekst. Međutim, s druge strane, takva politika, ograničavanjem raznolikosti čitatelju dostupnih tekstova ograničava mogućnost individualnog izbora. Bio je to "kolektivni interes" nasuprot "individualnom", koji je postao vodeće načelo centralizirane kulturne politike.

Što se tiče malih izdavača, neki su opstali zahvaljujući velikim žrtvama. Posao u stanovima s prijateljima i rođacima nije bio neuobičajen. Mnogi su to objašnjavali slavnom predodžbom o kulturnoj misiji

Hvaljena Dubčekova era socijalističke "kulture s ljudskim licem" u kasnim šezdesetim pretvorila se u raznolikosti koje su nudile izdavačke kuće, ali pokret kulturne i političke liberalizacije šezdesetosmaša nikad nije ozbiljno uzdrmao "temelje socijalizma", tj. vlasništvo nad sredstvima proizvodnje, uključujući i one koji su vezani uz kulturu. Slijedeći tragične događaje iz kolovoza 1968., češka intelektualna i kulturna javnost oštro se podijelila u tri glavne grupe: "službena" produkcija, koju je kontrolirala država, *samizdat*, i izdavaštvo u inozemstvu (izdavači u egzilu). Međutim, državni izdavači upali su u zamku sve većeg broja problema: rastući troškovi proizvodnje, skladišta puna knjiga koje nitko ne kupuje i, između ostaloga, neučinkovita distribucija. Ovi pokazatelji mogu, barem pažljivom promatraču, mogu signalizirati veliki kolaps centraliziranog sustava kulturne politike nekoliko *godina prije podizanja željezne zavjese*.

Tržišni uvjeti

Nakon studenog 1989., državna, tzv. "službena" domena postala je središnji prostor kulturne tranzicije, jer su sva "alternativna" područja kulturne proizvodnje naslijedila institucionalni i intelektualni prostor koji je prije zauzimala centralistička kulturna politika. Ubrzo nakon dramatičnih političkih događaja 1989. godine, raspravom o kulturnoj politici dominirao je liberalan stav da slobodno natjecanje u tržišnim uvjetima mora biti/jest osnovni preduvjet za slobodan, neograničen protok ideja i garancija neograničenog pristupa informacijama. U slučaju književne produkcije, u ranim devedesetim koegzistirala su dva tipa izdavačkih poduzeća: novoosnovana privatna izdavačka poduzeća, koja su nicala kao gljive poslije kiše, i postupno privatizirane bivše državne izdavačke kuće, koje su zanimljive osobito iz perspektive promjena u državnoj kulturnoj politici.

Više od deset od četrdeset bivših državnih izdavačkih kuća prošlo je već spomenuti proces privatizacije. U usporedbi s privatizacijom u drugim industrijama, postojala je bitna razlika, jer se najveći dio imovine izdavačkih kuća sastojao od *know-how* i intelektualne imovine to jest, kvalificiranog osoblja, uredničkih planova ugovorenih rukopisa, a ne u materijalnoj imovini. Zahvaljujući nerealnoj procjeni vrijednosti dobara, izdavači su se našli pred istim financijskim obavezama kao i druga poduzeća, kao što si tiskare, distributeri, skladišta i trgovci knjigama. Nedostatak pristupačnog kapitala i nelikvidnost stvorili su "efekt domina" kojemu je uspjelo izbjeći tek mali broj izdavača. Iako je država koordinirala procesom privatizacije, on je lišio izdavače novčane potpore, i našli su se u nemilosrdnom natjecanju s novoosnovanim privatnim izdavačima. Do sredine devedesetih propala je većina privatiziranih, bivših državnih izdavačkih poduzeća propala je.

Istovremeno, više od pet stotina novih privatnih izdavačkih poduzeća registrirano je do 1990. godine i rast njihovog broja procjenjuje se na 2700 do 1995. godine. Do 1991. uspješno su zasitili gladno tržište primjercima ponovljenih izdanja u visini od 250 000 ili čak 500 000 primjeraka u Čehoslovačkoj koja je imala 15 milijuna stanovnika.

Od sredine devedesetih počelo je smirivanje izdavačke eksplozije, a istovremeno su brojni problemi, prisutni od prije 1989. postajali sve veći i teže rješivi: visoki troškovi produkcije, međusobna zaduženost izdavača, distributera, tiskara i trgovaca knjiga, hirovita dinamika plaćanja, nepoštivanje zakona o zaštiti autorskih prava i zastarjela tiskarska tehnologija. Što se tiče malih izdavača, neki su opstali zahvaljujući velikim žrtvama. Posao u stanovima s prijateljima i rođacima nije bio neuobičajen. Mnogi su to objašnjavali slavnom predodžbom o kulturnoj misiji.

Kulturna politika

Čehoslovačka, a kasnije Češka država, potaknula je privatizaciju i denacionalizaciju kulturne industrije, ali se istovremeno povukla iz direktne intervencije u kulturu. Ovakav postupak našao se na udaru mnogih već 1991. godine. Što se tiče književne proizvodnje državna politika konačno je preispitana 1994., kada je ministarstvo kulture odlučilo poduprijeti "vrijedna i kvalitetna" djela. U javnim raspravama o postojećim kulturnim pitanjima privatizacija izdavačke industrije nije bila kritizirana toliko koliko neuspjeh stvaranja jasne i konzistentne kulturne politike potpore i intervencije, bilo na području koordinacije podataka ili ubrzavanja procesa promjene zakona. Izdavačka industrija do određene je mjere odražavala glavne tendencije u drugim češkim industrijama – nakon relativnog uspjeha brze privatizacije bivših državnih kuća uslijedio je pad, i naglasio njihovu nesposobnost opstanka na tržištu knjiga.

Očito je da transfer državne odgovornosti za kulturu nije sam po sebi garancija efikasnosti kulturnih industrija u novonastalim tržišnim uvjetima, pogotovo dugoročno. Srećom, kulturna tranzicija nakon 1989. godine nije se zasnivala samo na državnoj intervenciji, nego je utemeljena na promjena u načinu uprave, uključujući i potporu neformalnim društvenim vezama, nastalima prije 1989., djelomično zahvaljujući nebrojenim žrtvama ljudi koji se bave kulturnom proizvodnjom, začinjena aurom "kulturne misije".

Je li, dakle, denacionalizacija oslobađanje češke kulture? Sigurno je da su individualne i nezavisne inicijative u češkoj kulturi pridonijele oslobađanju ideja s popisa *libri prohibiti*, da su povećale broj kulturnih događanja, uključujući i takozvanu "popularnu" i "masovnu" kulturu, i da su obogatile državnu kulturnu scenu raznolikošću. Istovremeno, tranzicija u kulturnim industrijama za vrijeme prošlog desetljeća donijela je novu skupinu ograničenja, i u slučaju većine bivših državnih poduzeća jednostavno usporila proces njihove moguće propasti. Umjesto zaključka treba iznijeti još jedan, prilično uopćen, metodološki aspekt. Čini se da je nastupilo vrijeme za postavljanje pitanja kako artikulirati analitički potencijal postojećih kulturalnih studija kako bismo bolje razumjeli društva i kulture u tranziciji. Ali i dublji komparativni pogled u recentnu srednjoeuropsku kulturnu povijest može preoblikovati analitičke kapacitete i budući potencijal na području kulturalnih studija. Z

iz: ULTURLINK;Redifining Cultural Identities; 2001; uredila NADA ŠVOB-ĐOKIĆ

S engleskog prevela Lovorka Kozole

poezija

Sunce

Danijel Dragojević

Sunce

U kolovozu moji kreću na sunce, kaže se spuštaju se na sunce, ja ostajem u gradu koji, tako mi se čini, u to vrijeme treba moju pomoć, moje prisustvo, budući da sam jedan od onih koji ne mogu ništa nego gledati i hodati, a od takvih je jednom velikom i lijepom gradu pomoć najdraža, kao i ona od ptica. Ne ostavljajte grad bez onih koji u njemu sanjaju, govorio je netko. Tako sam u kolovozu s dva sna, i ovdje i dolje, na ulicama i na suncu, i ništa mi nije draže od takve rascijepljenosti. Podijeljena misao zna biti vedra i dobrodošla. I tada, dakle, u kolovozu, u mislima, pismima, novinama, u glavi i izvan nje, više nego u drugim mjesecima, sja sunce. Oni su na južnom suncu, ja sam u suncu, svi smo i sve je na suncu, i ja, ne znam komu i zašto, možda samom suncu, a možda i svemu što je pod njim, kažem sunce moje. Bez straha od toga što je sunce veliki hedonistički topos, pa se te riječi treba kloniti, ja bih najradije negdje u tajnosti, kao pravi manijak, ispisao čitavu jednu bilježnicu srednje debljine samom rječju sunce, bez ikakve kritičnosti, maloumno, dok me to sasvim ne iscrpi. Na samu pomisao da bih riječ sunce mogao ponoviti nekoliko tisuća puta obuhvaća me neka pobožnost, neka sjajna otvorena pobožnost (u njoj se sjetim Afrike), koja je kod mene najčešće u krizi, budući da mi je pobožnost obično oprezna i računa na sjene i sjenčanje. Pa možda u tom zanosu i jest nešto grešno; znam da je oko toga da li da se Boga zove ili ne zove suncem postojao i postoji neki ozbiljni teološki prijepor, ali ja tu ne mogu ništa, dvojbe su daleko od mene. Bog će, sada u kolovozu, morati pristati na to da je sunce, kao u najboljim poganskim vremenima kada ga se, dok je široko i obuhvatno sjalo smatralo snažnim prijateljem i neprijateljem. Doduše, neprijateljstvo mi u ovom trenutku ne treba, niti mi pada na pamet. Misao o sjaju, svjetlosti, pa i dobroti, raširio sam, kao Whitman, na sve strane i nemam načina da je zaustavim. Danas vidljivost, pozdrav dolje, obilje rasta, svjetlost i kiša, čitava nebesa u svačijem vlasništvu, bit geometrije, radost u glavi, tijelu, bilju, životinjama, kristalu, uskrsnuće i besmrtnost, razum, srce, središte, Betlehem, kovine, riječi, mahnitost, ruke, vid – ali, Bože moj, Bože naš koji si sunce, koji si sve njegove strane, poznate i nepoznate, sjeti nas se i sutra, pokaži se, dođi, budi s nama i kada kolovoz, rujan i listopad prođu i djeca s prvim slovima budu crtala Tvoju sjajnu narav.

Udio pogleda

Jednom će se moći izmjeriti veličina ovog stola. Reći će se 200 za 80. Sada je to površina koja se hvali, kao kod Bena Nicholsona, linijama, uglovima, čvrstoćom i solidnom smještenošću na podu i u prostoru. Ali tko to može povjerovati? Jedna svjetiljka, mnogo olovaka i drugih pisaljki, ljepila, gumice, oštrila, šalice, kutije, bilježnice, knjige, spojnice i jedan Lončarićev anđeo što se s nemoćnim krilima ljulja visoko na žici i ne dopušta da se išta od toga (predmeta i riječi) ukruti i uozbilji.

Iz jednog utorka slovima svoga imena s kalendara gleda nas svetac. Nekada negdje netko i nešto, sada je sam, prazan, bez ikakve želje i misli. Bit će tu do kraja dana, a onda će otići kao što je i došao, kao što nije ni došao, kao što je bio, kao što nije bio, kao što će uvijek biti naš prijatelj i brat.

Prije ili kasnije stol ostane prazan. Svjetlost na njega pada kao na pučinu.

Ulazim u ulicu i kažem: neka se u ovoj ulici ne dogodi ništa, ni dobro ni loše. Ulica je duga oko tristo metara, nju presijeca nekoliko drugih ulica; kada dođem na raskrižje pogledat ću lijevo i desno, u sebi podignuti ruke i pomisliti valjda čovjek za to i ima dvije ruke, dvije noge, dva oka, dva uha, općenito dvije strane, lijevu i desnu, i još dvije, onu sprijeda kojom ću krenuti i onu otraga koju ću ostavljati, da bih, tako stvoren, prošao ovakvom ulicom, bio u njoj sa svim svojim stranama, bez naročite svrhe i posebne misli.

To što je teško neka je okruglo. Da nema brda na koje smo naslonili budućnost gdje bismo sada bili? Uspavljuje nas zemlja voljena noću.

Vratio se znanac iz Beča gdje je bio otišao po galerijama vidjeti poznato obilje, a vidio je, kaže, samo Rembrandtove autoportrete, oni su ga tamo pratili čitavo vrijeme. Umjetnik je, čini se, bio odlučio da će nas gledati iz daljine, da će biti izuzetan svjedok iz svjetlosti, i on je to sada, preko svih dana i mjesta, i postao. Međutim, dok je znanac govorio, mislio sam na one ranije slikare koji su svoja lica posuđivali svecima, mitološkim i drugim likovima i tako sudjelovali u događaju, skrivali se u njemu i iz njega gledali. Sjetio sam se, isto tako, i Emanuela Vidovića koji je u svom ateljeu u Splitu na zidu držao jednu poveću reprodukciju u boji najpoznatijeg Rembrandtova autoportreta iz Beča, što se tu, u ateljeu, među pojedinostima i slikama isticao svojim "zlatom vremena", iako Vidović nikada nije naslikao ne samo autoportret nego ni išta živo, ništa osim onoga što je spavalo u svojoj anorganičnosti, pa mi, hoćemo li, samo u nepokretnom možemo tražiti njegovo lice, njegov skriveni obratni pogled.

U botaničkom vrtu vidi da je u tekstu na koji da ga napiše nikada ne bi pristao. Tekst ne dolazi od govora ali se nalazi u stilskom konceptu koji stvaraju okolnosti. Lišće, tablice, puteljci, red, ljudi koji se skrivaju i pokazuju, vitice, grane, gobleni, slikovnice, crteži iz 19. stoljeća – što on tu radi? Bolje bi bilo da je nastavio hodati, otvorenih ili zatvorenih očiju. Uglovi su (zgradâ, ali i ljudi i pasa) očiti dijaloški oblici.

Neka se o nama misli na Madagaskaru. Ako ne može, onda ništa, neka se o nama ne misli.

Boju konopljuše nećemo mijenjati ni u ovom ni u nekom drugom životu, blaga žeđ i jutro smještaju je u naše oči, poklonjeni višak. Tu će ostati.

Preko noći navalilo je neko drugo doba, buđenjem se naglo prekinula preobrazba iz stvari u bolest, nestale su pojedinosti, pojednostavnili se oblik i svrha; ne treba imati evolucijskih iluzija, postoji obratan put, prekid, pokrov preko misli; teatarskom igrom otputovat ćemo u Srednji vijek, autizam, pripremu: udarac štapom.

U istom mraku ista se svijeća ugasila jednom, pa još jednom, još jednom, itd. San koji je otkrio odlazak neće posustati.

Riječ kamen izgovorio sam nekoliko puta. Kamen, kamen, kamen. I nakon kratke stanke još jednom. Kamen. Učinilo mi se da riječ kamen nije prava riječ za riječ kamen. S njom se nešto dogodilo. Ili je ispala iz sebe ili je u snu.

Jedan trubadur koji je promašio prozor. Jedan trubadur koji je promašio noć. Jedan trubadur koji je promašio svemir. Jedan trubadur.

Došlo je vrijeme da oni koji su crvendaću (za kojega Vian kaže da mu srce zauzima sve ono što kod drugih životinja ispunjavaju prostački organi) prepustili brigu o ljubavi pitaju gdje je on, kamo je odletio, što pjeva. Pa kada se vrate neka se ne suzdržavaju učiniti što su čuli.

Što ćemo s fiks-idejama, tim malim toplim stvorenjima koja nam se vrte glavom i tako su nam blizu? Tjerali smo ih, upotrebljavali različita sredstva, nisu se dale, htjele su preživjeti ratove, zatvore, bolnice kao bilo tko od nas. I sada su pobjegle duboko, daleko – tko zna gdje. Ne mogu (ne smiju) biti podatak u životopisu, a spajale su glave više nego bilo što. Prelazile su s jedne glave u drugu želeći tijela, prostore, bujanje. Pa ako smo ih tjerali, tamanili, bile su nam rod. Bili smo s njima, protiv njih, za njih. Trebala nam je jedna religija koja ih se neće sramiti, sramotiti ih, istjerivati iz mozga, nasljeđivanja. Bože, taj svrbež čiji se pokreti šire i postaju sam život, šuma u Srednjem vijeku.

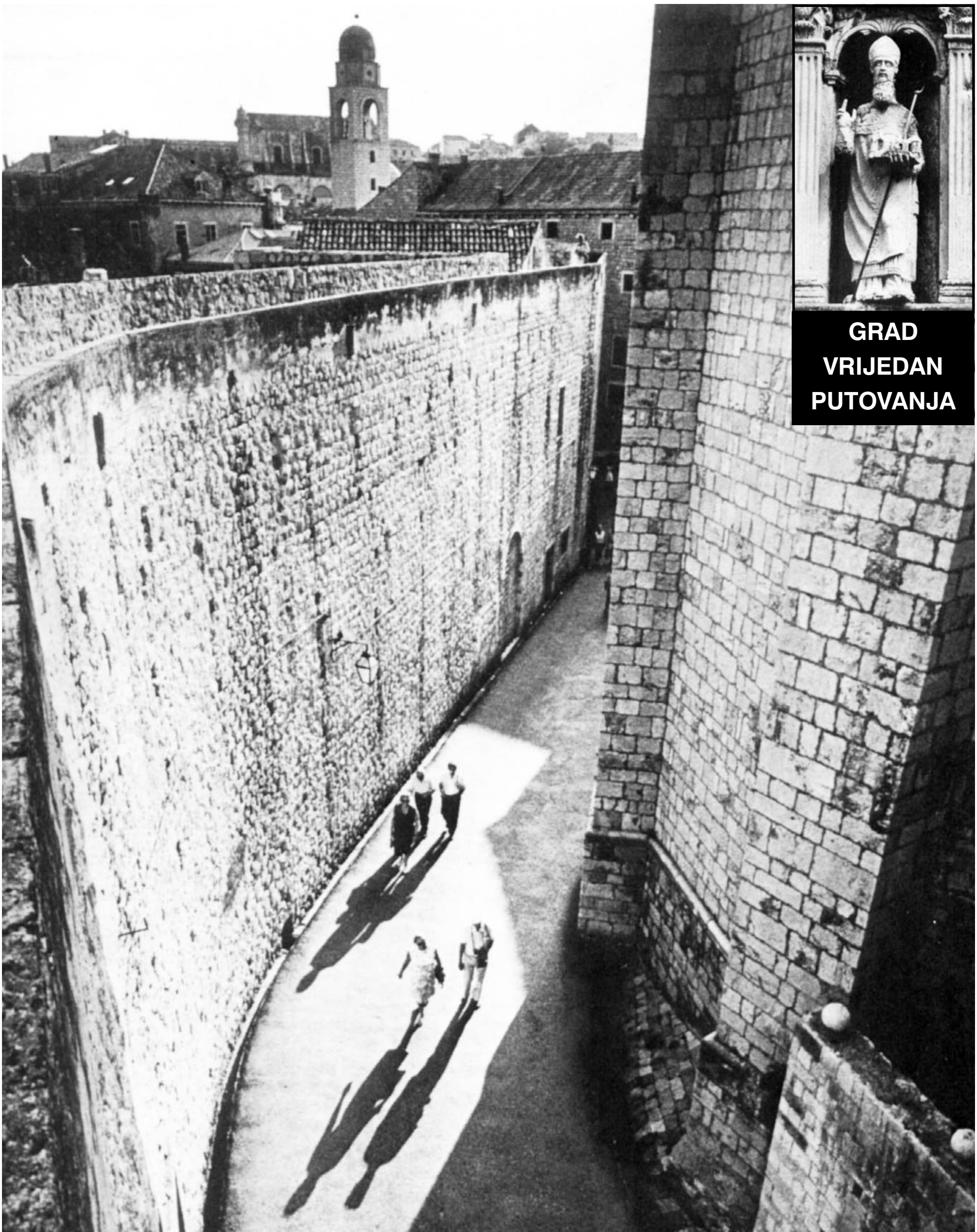
Meni je važno da ne znam o čemu se radi. To kaže vjetar, kamen, skakavac, to kažem ja. Meni je važno da ne znam o čemu se radi. Time se hranim. To mi je kuća. Tome se, ovako ili onako, veselim.

Trideset pet tisuća: ali čega? Broj se negdje zagubio, usamio, obeznanio. Stanje posve neprikladno. Nije ni u dobitku ni u gubitku, ni u sreći ni u nesreći, ni u stanju ni u kretanju, bez adrese, datuma, nigdje i nikako, a broj lijep, visok i čist kao svaka prava apstrakcija. Trideset pet tisuća stoji pred pričom i htio bi u nju, htio bi da bude ona, čas subjekt čas predikat, u glagolskim načinima i sam način, dobrotvor, pomoćnik, žrtva, protivnik i slično: da dođe, bude neko vrijeme i ode. I to što je s njegove druge strane želi i očekuje njegov dolazak. Trideset pet tisuća, toliko bi radosnih i nesretnih prilika mogao uvećati, pobrojiti, s njima rasti, mijenjati horizont, sudjelovati u preobrazbama, i na kraju s njima, kao i u svakoj priči, nestati. Broju je, međutim, svejedno, on, moglo bi se reći, traži hranu, traži da bude hrana, sudbina, udio u Bogu, san, smrt i slično.

Mi prostornjaci, koji od mjesta očekujemo promjenu i razgovor, godinama smo pratili vijesti o tome kako će se u našem gradu graditi podzemna željeznica. Znali smo da nas se vara, riječi su bile usputne i neozbiljne, netko se igrao. Ali lako se igrati s tuđom željom, ona neće da ode. Tako, odjednom usred bijela dana, čovjek bi da se nađe pod zemljom i promijeni tempo, način, igru, čitavu svoju osobu. Zar to nije normalno, tko to ne bi učinio? Mali silazak, mrak, druge nakane, zatvorene oči, usporene kretnje, kao vježba za nešto, drukčije snimanje. Ali, naravno, od toga ništa, željeznice nema, kolovoz, vučemo se između kuća.

Čitatelji

U *Jutarnjem listu* od 28. srpnja čitam u članku o čitanju knjiga u zatvorima da se i jedna moja knjiga nalazi na popisu od dvadeset četiri naslova za koja zatvorenici pokazuju najveće zanimanje. Kako sam to pročitao rano ujutro (subota) rekao sam: evo, izgleda, jednog lijepog dana. Obradovao sam se. Bio sam konačno u jednoj igri koja mi je odgovarala i koje se nisam sramio, koja je društvena na najbolji način. Naravno, sve to ne govori ništa o knjizi, ništa o čitateljima, ništa ni o čemu, ali to je, bez obzira na sve, za mali usklik. Istina, pišući, češće sam mislio na one u duševnim bolnicama; neke od riječi rado bih da ih pogledaju oni kada izađu iz mraka, možda bi na taj način dobile ono što nemaju a što im nedostaje: događaj na granici. Ali ni interes zatvorenika nije za zanemariti. Jer, što je zapravo idealni čitatelj? Bez sumnje, čovjek kojemu je poklonjeno nekoliko ozbiljnih i nepropusnih zidova. Tek se među zidovima riječ približava svojoj pravoj prirodi. Odatle pomama čitanja pod diktaturama. Na početku čitanjem se traže vrata, a kada se vidi da njih nema, same riječi postaju vrata. Konačno, mislio sam, moje male "škurice" dolaze u prave "škurice", samice. Veza tih dviju različitih hermetičnosti, možda i osamljenosti, stiče traženu simetriju i besmisleno se umnaža. Ako išta ugrozi knjigu, neće to biti novi mediji i nove stvarnosti, nego glupave pomame za slobodom. Uspiju li novi gospodari u svim tim silnim odborima za ljudska prava i drugim sličnim ustanovama kojima je pozivna riječ sloboda u svojim nakanama, pa se onda zatvori liberaliziraju, reorganiziraju i na kraju uklone, izgubit ću tih nekoliko, vjerojatno jedinih, čitatelja. No, treba vjerovati u bogatu ljudsku prirodu koja nije suviše sklona redu, poretku, miru i mudrosti.



GRAD VRIJEDAN PUTOVANJA

Turističke autokarte poznaju i kategoriziranje odredišta po atraktivnosti: najmanjim zvjezdicama označuju se obične zanimljivosti, srednjima lokaliteti zbog kojih se isplati malo skrenuti s puta ukoliko se prolazi blizu njih, a najvećima mjesta vrijedna da se u njih otputuje. Ipak, teško je reći čemu Dubrovnik, hrvatski ćorsokak koji dobiva velebni most, duguje svoju fatalnu privlačnost kad utvrde, borove, predstave, plaže i koncerte imaju i drugi. Možda tome što nudi književne zvijezde (poput Gundulića koji ondje ima čak dva groba), ali i plagijatore (poput Mihe Krtice); nezaboravne predstave, ali i još nezaboravnije promašaje; krcate knjižnice, ali i izgubljene radove (Ivana Luke Antice, recimo); knezove, ali i špijune (jedan se svojedobno čudom čudio kako se ljudina poput Ruđera Boškovića mogla roditi u onakvoj selendri); Revelin i Sponzu, ali i Rupe i Lazarete; operetne zidine koje su na koncu, 1991, ipak korisno poslužile; sačuvane starine, ali i devastirano Trsteno; neumorne trgovce, ali i one koji se nikada nisu nikamo mrdnuli (poput, i opet, Gundulića).

Grad vrijedan putovanja privlači posjetitelje i zimi, što je ravno čudu jer zna se da nema depresivnije stvari od dalmatinskog mjesta u prosincu. Trgovci imidžem, nasljednici izumitelja dvostrukog knjigovodstva, još uvijek ne znaju kome se i zašto prodaju: ove su godine zaustavili buking da bi bilo mjesta za *kvalitetnije* turiste koji se, međutim, nisu pojavili – stoga je u Dubrovniku i usred sezone bilo slobodnih soba. No barem su svojim gostima ponudili drugačiju sliku Hrvatske od, primjerice, Zadrana koji za svoje Čehe, Talijane i Poljake nisu mogli smisliti ništa bolje od portreta generala Ante Gotovine u socrealističkim dimenzijama (s natpisom HEROJ, A NE ZLOČINAC) obješena na gradske zidine. Z

Foto: Knut Vibe Rheymer

kazalište

Igre oko anagnoreze

Uz *Četvrtu sestru* u režiji Ivice Boban, *Dunda Maroja* u režiji Ivice Kunčevića te *Kolumba* u režiji Georgija Para: sve troje na ovogodišnjim, 52. dubrovačkim ljetnim igrama

Nataša Govedić

Jedan od mogućih opisa *Dunda Maroja*, kao temeljnog teksta hrvatske dramske renesanse, tiče se Držićeva stalnog **parodiranja** aristotelijanske instance anagnoreze ili prepoznavanja. Nakon što mu je u Rimu *spenđo* dukate, Maro, dakako, "ne prepoznaje" vlastita oca, onda mu Dundo vrati uzvratno neprepoznavanje, u međuvremenu Pomet koordinira čitav niz *fenganja* ili prijetvornih prijetvorbi protagonista u ono kakvime se drugima *oportuno* (ali ne i *točno*) predstaviti. Za šalu bismo mogli izvesti zaključak o "kolektivnom nesvjesnom" dubrovačke kulturalne tradicije kao tradicije tragikomičnog uzmaka od samoprepoznavanja. Recimo, ove je godine iznimno kvalitetan dubrovački šansonjer Ibrica Jusić svirao (točnije bi bilo reći: glazbenoscenski izvodio vlastitu i tuđu poeziju) u Gradskoj kavani, a ne na oficijelnom prostoru dubrovačkih koncertnih izvedbi: Atriju Kneževa dvora. Zašto Ibrica još uvijek *nema* stalno mjesto na programu Dubrovačkih ljetnih igara? Ili bar crticu u oficijalnom programu igara, u kojoj, primjerice, piše da ga je često iza ponoći moguće i besplatno slušati *na skalinima* Dominikanske crkve? Zato što Grad i dalje *ne prepoznaje* ono što je u njemu najbolje. Drugi primjer: predstavljanje vrhunskih radiodramskih izvedbi i tekstova Luke Paljetka zbilo se tijekom festivalskih dana kao neki usputni, nebitni događaj, dok je folklorni ansambl "Linđo" nastupao čak dva puta unutar prestižnog i službenog dijela programa. Srećom, negdje nakon ferragoste (i bijesnih kritika koju je svom gradu u medijima opravdano uputila ministrica turizma Pave Župan Rusković), Dubrovčani su prepoznali da im se ove godine, nakon deset ratom i socijalnom depresijom obilježenih godina, ipak događa nevjerojatno velik val turista, zbog čega su pojedine trgovine počele raditi i kasnije od ponoći, poneki kafići i gradske ulice nuditi živu svirku. Na trenutke, Dubrovnik je čak sličio punom sjaju živih i otvorenih mediteranskih gradova tipa Barcelone, ali čim biste sa Straduna skrenuli u neku od pokrajnjih ulica, promptno bi vas zapuhnuo konzervativno hrvatski smrad nagomilane i ustajale gradske *šporkece*. Čistoća grada, istaknimo, ostala je jedan od neprepoznatih standarda ovogodišnje turističke sezone.

Pomet Trpeza, Pomet Laura i njihov Negromant

Upravo na kartu dvostrukoga, ranomodernističkog baš kao i postmodernističkoga dubrovačkog neprepoznavanja vlastitih vrijednosti, zaigrala je i Kunčevićeva režija *Dunda Maroja*: Pomet Predraga Vušovića nipošto ne predstavlja "etičku paradigmu", kako Pometa ponešto utopistički nježno opisuje još jedan suvremeni Dubrovčanin i držićolog Matko Sršen. Vušovićev je Pomet surovi ridikul i sluga koji će se prignuti svakome *iznad* sebe te ismijati svakoga *ispod* sebe, zbog čega je njegov "trijumf" u stvari pobjeda (po Ivici Kunčeviću) transtemporalne nemoralnosti. Vušović izvodi uznemiravajući spoj Pometova oportunizma, narcizma i hedonizma, parafraziram, kao da je Držićevo mlijeko sisao. Med "himbe" iz usta mu teče, a niz bradu mu se cijede glumački evocirane slasne jarebice. Zanimljivo je da ovaj put Vušević Pometove solilokvije uglavnom glumi sanjarski zatvorenih očiju, rukama po zraku očarano crtajući prizore svojih vlasničkih ili izjeličkih vizija, dok je u ostatku uprizorenja (kada se pojavljuje u dijaloškim situacijama) ne samo širom otvorenih očiju i napeta, ozbiljnozabrinuta lica, na tragu kakva "renesansnog" detektiva iz f*ilm noir* tradicije (usp. Humphrey Bogart), nego čak povremeno navlači i masku oštrog bijesa te tragične rezignacije. Vušović za ovu ulogu zaslužuje najviša priznanja - u Pometu je znalački obuhvatio doista impozantan spektar proturječnih i scenski vrlo zahtjevnih atributa lika.

Za Kunčevićevu je režiju *Dunda* karakteristično i scensko pojačavanje, pače i trostruko dvojničko umnažanje lika Negromanta, izvanrednog Pere Kvrgića, kao svojevrsnog Mefista uprizorenja, čija kazališna (ali i metafizička) kontrola nad događajima predstavu otvara i zatvara. Dubrovnik, Rim i Indija (budući da se Negromant predstavlja kao gost "od velicijeh Indija", odakle redatelj na scenu duhovito translatira četvero Držićevu Negromantu nadopisanih i ritualno raspjevanih Krišni) na gradskoj se ribarnici Kunčevićeve režije stapaju u jedinstveni prostor društvenog dna. I dolje i gore, naime, nalaze se *kurve*: gore Laurino carstvo bogatog kupleraja, dolje "obične" ulične bludnice. Još je jedna značajna redateljska intervencija u originalni tekst: Kunčević ukida Laurine replike i njezino pojavljivanje na sceni, zamijenivši je praznom sjedalicom na balkonu, pokraj stolića sa šampanjcem te podno palminih listova, zbog čega predstava donosi i dramski produktivno scensko udvostručenje Petrunjelina lika i Petrunjelina posredništva oko mušterija i udvarača svoje *nevidljive* gospodarice. Laura tako doslovce "lebdi" nad promišljenim i dobro odigranim Kunčevićevim *Dundom* kao onostrani princip *nemogućeg uvida*, sna o materijalnom uspjehu i/ili maksimalne (redateljeve) fascinira-nosti prazninom označitelja. Kao ni kod Držića, "kurva" kod Kunčevića nije jednoznačno rodno određena (poput Fortune – za koju se izravno kaže da je "žena"). Držićevska je "kurva" *svatko* tko se prodaje, tko *klizi* iz ruke u ruku, poput valute dukata. Primjerice – Pomet. Uopće, najteže i najintrigantnije pitanje ovog uprizorenja glasi: kojeg je to roda, klase, nacije i vjere Kunčevićev i Vušovićev Pomet? Uza sve svoje markantne specifičnosti, kao da pripada Nigdini *gole maske*. Neprepoznatljivosti.

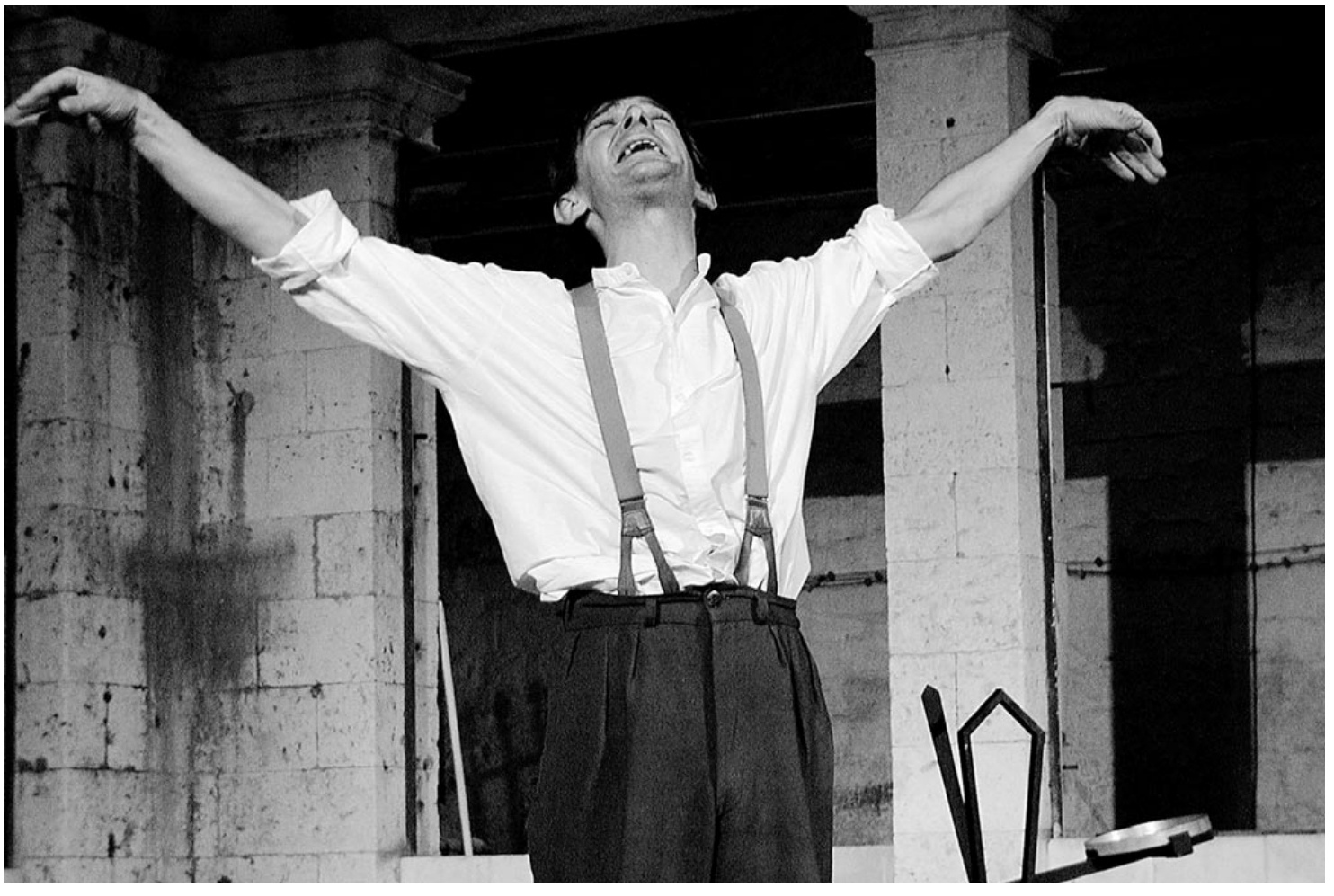
Četvrta sestra & Global Mafia

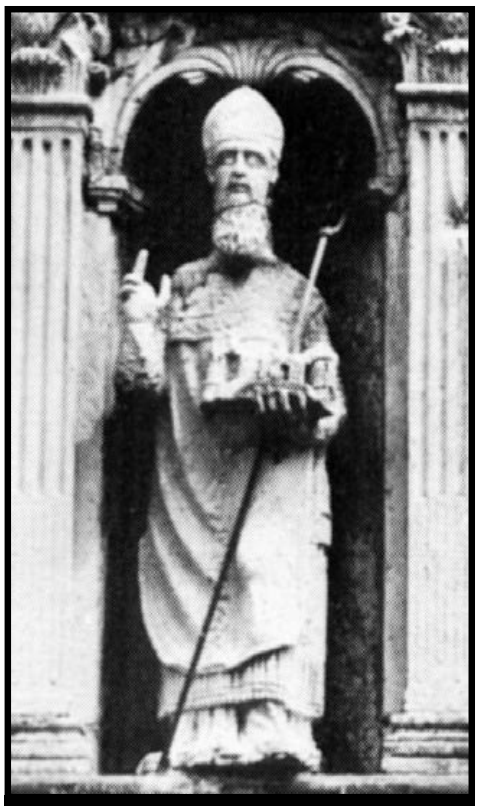
Spajanje Čehovljeva komada *Tri sestre* i ironično obrađene bajke *Pepeljuga* sadržaj je premijerno izvedene drame *Četvrta sestra* poljskog autora Janusza Glowackog (r. 1938.), u antologijskoj režiji Ivice Boban. Čehovljeva tema provincijskog, kasnodevetnaestostoljetnog snivanja o ruskoj prijestolnici (*U Moskvu! U Moskvu!*), u suvremenom je poljskom komadu zamijenjena snima ovodobnih sestara o Americi, pri čemu motiv Pepeljuge kao četvrte sestre služi kako bi se ismijala poglavito američka ideja uspjeha *per aspera ad astra*. Četvrta je "sestra" ponovno zanimljivo rodno kodirana: "ona" je u stvari u *čehovljansku obitelj* posvojeni mladić Kolja, koga tijekom dramskog vremena radnje američka filmska industrija *krivo prepozna* kao *pravu* maloljetnu prostitutku i stoga promovira u megazvijezdu američkog dokumentarca o "ruskim djevojkama". Nakon ribanja istočnoeuropskih podova, "četvrta sestra" čudesnom varkom dospijeva do Obećane zemlje, ali samo da bi ondje jedva umaknuo/umakla novom gubitku temeljnih ljudskih prava tj. prodaji svog tijela u mafijaškom bordelu. U ovoj se drami (vjerno Čehovu) igra tragika **beskorisne, jalove anagnoreze**. Premda se likovi mijenjaju, uče i samo/spoznavaju, sav im je trud uzaludan: na kraju svejednako ostaju na ekonomskom, ali i na emocionalnom dnu. Ulogu za pamćenje ostvarila je Jasna Bilušić kao udarnički radišna, pragmatično brižna, ali zato ne manje eskapistička i socijalno šikanirana sestra Vjera. Alma Prica uspjelo igra Katju, sarkastičnu i čašici sklonu diplomiranu pravnicu koja u nestašici adekvatnog posla radi kao hraniteljica lavova, dok Ivana Boban s ponešto previše holivudskog zanosa (bacanja na koljena prilikom obraćanja Višim Silama, itsl.) utjelovljuje infantilnu i sanjalačku sestru Tanju. Ulogu Pepeljuge/Kolje izvodi uvjerljivo ponizan, ranjiv i mazohističan Borko Perić. Predstava je postavljena izvan dubrovačkih zidina, u hotelu *Belvedere*, prije rata zamišljenom kao središte najelitnijeg turizma, no danas izvan funkcije jer se hotel u međuvremenu našao na prvoj liniji bojišnice. Premda napisana s rusko/poljsko/američkim krugom referenci, *Četvrta sestra* u režiji Ivice Boban uprizoruje i deset godina hrvatske izolacije Dubrovnika i deset godina europske izolacije Hrvatske. Mafija na pozornici hotimice je napisana i odigrana kao "globalna"; temeljito umrežena u korupcijski krug krupnog kapitala diljem lokalnog nam globusa. Mafija ima i posebni burlesknu dodatak: njezin je šef bivša operna diva (sjajna izvedba Željka Vukmirice). Ivica Boban potrudila se u trosatnu izvedbu uključiti televizijske i filmske citate, slojevite političke reference, nekoliko planova izvedbe (realizirane na dubokoj hotelskoj terasi), akrobatske dionice, parodične modne revije. I njezin rad s glumcima dao je zavidno visoke rezultate. *Četvrta sestra* ostvarena je kao prvi projekt Majstorske radionice zagrebačke Akademije dramske umjetnosti i Dubrovačkih ljetnih igara (osnivač: Vjeran Zuppa).

Za šalu bismo mogli izvesti zaključak o "kolektivnom nesvjesnom" dubrovačke kulturalne tradicije kao tradicije tragikomičnog uzmaka od samoprepoznavanja

Kolumbo u Parovu zrcalu

Ako je prvi redateljski susret Georgija Para s Kolumbom (onim Krležinim, igran u Dubrovniku 1973. godine) bio *revolucionaran*, drugi, ovogodišnji, umorno je ciničan i *reakcionaran*. Odabravši ovog ljeta postaviti *Kolumba* belgijskog dramatičara Michela de Ghelderodea (1898.-1962.) u svjestan autoreferencijalni odnos s vlastitom, ranijom režijom Krležina *Kolumba*, Paro je na scenu *de facto* izveo svoj manifestni gubitak iluzija, gubitak profesionalnog idealizma, ali i – to mi se ipak čini nehotičnim – gubitak profesionalne izvrsnosti. Daleko od toga da Paro "ne zna" režirati. Zna. Prostor dubrovačke Porporele sasvim je učinkovito dinamiziran i "presložen" u Kolumbov brod, u predstavu su uvrštene dosljedne vizualne dosjetke (zidna projekcija matematičke formule za opisivanje kugle), glumačka je





GRAD VRIJEDAN PUTOVANJA

podjela korektna, nositelj glavne uloge Sreten Mokrović, ostvario je iznimno dobro glumačko ostvarenje zaigranog, i sreći i nesreći nasmiješenog, usamljenog i filozofski zapitanog Kolumba. U predstavi su sasvim adekvatno prisutne kritičke aluzije na kolonijalnu prošlost Europe. No filmske projekcije citata iz starijeg Parova *Kolumba* ostale su i najbolji dio današnje predstave. O čemu govorim najbolje pokazuje interakcija dvaju citata: 1973. godine Parovi su glumački gosti Drago Mlinarec i Ibrica Jusić pjevali: *Brodovi, Zemlja je zvijezda, i mi se loptamo njome*. Godine 2001. predstava o Kolumbu donosi esenciju Ghelderonova teksta: *A Zemlja je gnjila dinja*. Izuzmemo li Mokrovića i jedno kratko pojavljivanje Božidara Bobana, koji je u Krležinu *Kolumbu* nosio glavnu ulogu, današnja je Parova glumačka ekipa mlaka i nemotivirana. Što bi to trebalo biti značajno u redateljevu gubitku vjere u kazalište? Činjenica da se njime još uvijek bavi? Činjenica da je odgovoran za desetogodišnju devastaciju zagrebačkog HNK, ali još uvijek je njegov intendant, pače i redatelj jedne od ukupno dvaju ovogodišnjih dubrovačkih premijera (kraj svih *mladih redatelja*)? Ili bismo u Parovu *Kolumbu 2001*. trebali prepoznati redateljev obračun s publikom, koju današnji Georgij Kolumbo smatra nevrijednom revolucionarnog truda, nevrijednom *daleke plovidbe*? Paro je, na žalost, "prerastao" anagnorezu; samim time i kazališnu snagu.

Paljetkov izlaz

U Dubrovniku je, rekli smo, medijski neprikladno skromno predstavljena Paljetkova knjiga radiodramskih tekstova pod nazivom *Kazalište u zraku* (2001.). Odatle prenosim dijalog Cvijete Zuzorić i Skočibuhe. Vezan je za prepoznavanje potrebe odlaska IZ Dubrovnika, ali i vraćanja NATRAG, na njegove *kazališne poljane*. Vezan je također i za teme zapriječene ili kružne, k mjestu iste korupcije vodeće plovidbe, zajedničke *Dundi, Četvrtoj sestri, Kolumbu*. U sve tri predstave Dubrovnik kao da na scenu, više ili manje hrabro, izvodi vlastitu, potisnutu dramu mrtve luke; slijepe ulice. Zato mi se važnom čini Paljetkova (2001: 358) anagnoreza:

CVIJETA (*Stanka*): Ne mogu. (*Skočibuhu*) Spravi mornare,

kapetane, polazimo sura, u zoru!

SKOČIBUHA: Sutra?! Na dan Svetog Vlaha!?

CVIJETA: Čuo si!

kazalište

Tri sestre, jedna prava

Dvije dramske premijere i jedno gostovanje na 52. dubrovačkim ljetnim igrama: *Četvrta sestra* Janusza Glowackog u režiji Ivice Boban, Festivalski dramski ansambl i Majstorska radionica Kazališne akademije u Zagrebu, *Ptičice* Filipa Šovagovića u režiji Paola Magellija, Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, *Kristofor Kolumbo* Michela de Ghelderodea u režiji Georgija Para, Festivalski dramski ansambl

Četvrta sestra Janusza Glowackog u režiji Ivice Boban, Festivalski dramski ansambl i Majstorska radionica Kazališne akademije u Zagrebu (Dubrovnik, 24.-27. srpnja 2001.)

Ptičice Filipa Šovagovića u režiji Paola Magellija, Hrvatsko narodno kazalište u Splitu (Dubrovnik, 3. i 4. kolovoza 2001.)

Kristofor Kolumbo Michela de Ghelderodea u režiji Georgija Para, Festivalski dramski ansambl (Dubrovnik, 11.-14. kolovoza 2001.)

Morana Čale

Kad bi se, za volju pripovjedne zaokruženosti, trima kazališnim prinovama dramskom programu 52. dubrovačkih ljetnih igara htjelo pronaći zajedničko idejno-koncepcijsko okrilje, moglo bi se ustvrditi kako sve tri, izrazito usredotočene na problem razmjene između kazališta i medijski konstruirane predodžbe o suvremenosti, iskušavaju mogućnosti da se posvećeni endem dubrovačkoga ambijentalnog teatra razgiba multimedijalnim dinamizmom filmskog, video i televizijskog zapisa te citatnom upotrebom raznovrsnih parateatarskih predstavljačkih žanrova, poput kabaretske groteske, musicalskog stepa, modne revije, klasičnog baleta, jazz, pop, rock i šund koncertnih brojeva, domoljubnih parada, mažoretskih začina, cheer-leaderskog showa i reklamnog testimonijala. Ali, smišljati izliku stilske srodnosti u trima predstavama koje su se na ovogodišnjim Igrama izvodile prvi put bilo bi, na žalost, kao simpatično destruktivnu virtuoznost izvedbe Šostakoviča u Kneževu dvoru kojom su Julian Rachlin i Misha Maisky iskinjili svoja gudačka glazbala uspoređivati s rijetkim umijećem duševne turističke pregalice u tovijerni ispod Jezuitskih stuba da navine radio tako da joj hrvatski etno plačidruzi s dviju postaja istodobno rastjeraju oba onamo zabasala pregladnjela furesta. U toliko je okrutnu nesrazmjeru prema umjetničkim dometima prve festivalske premijere, *Četvrte sestre* Janusza Glowackog u režiji Ivice Boban, gostovanje splitskoga HNK s Magellijevom postavom *Ptičica* Filipa Šovagovića, a strmoglavi descrescendo jedva je uspio ublažiti *Kristofor Kolumbo* Michela de Ghelderodea, predstava-dvojnik Krležina *Kolumba*, kojom se Georgij Paro autocitatno osvrće na svoj znameniti režijski uspjeh iz sedamdesetih godina prošloga stoljeća.

Svi smo mi Elvis

Ptičice su, to smo shvatili, nakanile biti prozirnom alegorijom nacionalnoga duhovno-političkog stanja. Kako svaki tekst, pa i tekst kazališnog uratka, kazuje štošta mimo autorskih intencija, a često i usuprot onome što sâm tvrdi da kazuje, ustroj (laskave li riječi) hrvatskoga društvenog i kulturnog etosa kroz *Ptičice* se prozire, pače para oči i uši, u svoj svojoj drečavoj blitvolikosti. Zbog tjelesne izloženosti izvođača i izravne nazočnosti primateljskog uzorka, kazalište se smatra najpolitičnijom među umjetnostima: u domovinskoj nam varijanti, to uvjerenje prevodi pozornicu - u ovome slučaju, srođenu s kopnenim pročeljem skladišta gruške luke, na proletersko-me rubu grada - u mjesto imaginarnog obračuna s utvarom trenutačne političke elite, koja je, tobože, ušutkana i prikovana za gledalište, poput Klaudija prisiljena pribivati moralnim pljuskama, nemuštim tužaljkama, nasumičnim aluzijama, zajedljivim insinuacijama i svekoliku drugojakom iskaljivanju neartikulirane žučljivosti, koje navodna estetska Überkompetencija ovlašćuje za nesuvisao *J'accuse* (pa što, kaotična je i "zbilja"), ukrašen autoreferencijalnom sažaljivošću. U predasima mučnog natezanja oko kozmičkih pitanja kako da se nazove i zašto da vježba zatvorski band, dramaturgijski napetoga kao školski igrokaz, kad ponestane psovki (kojima se povremeno netko nasmije od familijarne razgaljenosti), floskula o tome kako ni med cvetjem ni pravice za "male ljude" (za male muške ljude, jer ženski zastupaju produljenu ruku vlasti i blentave intelektualce koji se bave "sociologijom i antropologijom") i Ciganinovih (Goran Navojec) pošalica koje pale kod onih koji ne pamte Burduša iz davne srpske tv serije, snažno ozvučenje uvede novu glazbenu točku u kojoj vas glumice i glumci imaju prilike upoznati svatko sa svojom omiljenom stvari koju inače izvodi dok se tuširа. Tjeskobi što vas je skupina profesionalaca zatvorila na tribini i zlostavlja vas Jailhouse Rock amaterizmom (ne, neće vas poštedjeti Elvisa pred kraj predstave, iako ste ga se vi već prije sjetili) svrha je, a i treba biti, u vama pobuditi klaustrofobičnu sukrivnju što ne prosvjedujući podnosite da vam konobarica Talija javno poslužuje nečije privatne umotvorine o politici, kakve je u glasovitome Golikovu filmu lik Franje Majetića taktično išao iznositi "preko k Žnidaršiću". U Magellija, pak, s onu stranu dobra i zla, ako tko pjeva uopće išta misli, nije razvidno zašto misli da ga je vrijedno čuti.

Sve tri predstave, izrazito usredotočene na problem razmjene između kazališta i medijski konstruirane predodžbe o suvremenosti, iskušavaju mogućnosti da se posvećeni endem Dubrovačkoga ambijentalnog teatra razgiba multimedijalnim dinamizmom filmskog, video i televizijskog zapisa te citatnom upotrebom raznovrsnih parateatarskih predstavljačkih žanrova

Kolumbova kajgana

Misao svakako nije ono što Parovoj postavi De Ghelderodeova *Kristofora Kolumba* nedostaje da bude značajan kazališni događaj: izbor lirsko-refleksivne scenske bajke belgijskoga pisca u službi je jasna koncepta, kojemu se podvrgava i redateljev postupak kontrapunktiranja snimaka i uklopljenih fragmenata negdašnje vlastite postave Krležina teksta scenskome zbivanju - u ime čega je, pridružujući se naporima hrvatskih književnih povjesničara da istaknu anticipacije u svojoj "maloj" baštini prema slavnijim europskim velikanima, Paro najnoviju predstavu posvetio hrvatskome piscu, čiji *Kolumbo* jedanaest godina prethodi belgijskome. Očitavajući u obima tekstovima sličan pasionski obrazac (napominjem da ga obojica autora tematiziraju i eksplicitno, samo što je Krležina *Legenda* od De Ghelderodeova etnografskog rada na *Misteriju muke Gospodina Našega Isusa Krista* starija čak dvadeset godina) i istu modernističku zaokupljenost sudbinom Nadčovjeka koji se suočava sa strašnom mišlju o vječnome povratku istoga, Paro se na svoj kazališno-plovidbeni projekt iz 1973. metateatarski nadovezuje prešutno prizivajući i svoje drugo redateljsko remek-djelo na Igrama, dvostruku postavu Krležina Areteja kojoj su se dionice izvodile u kanonu, s jednoipolsatnim pomakom u fazi: putnika kroz povijest prati njegova sjena (kao što se Bobanu kao Krležinu Kolumbu javljao Nepoznati, Sretenu Mokroviću kao De Ghelderodeovu Kolumbu javljaju se obojica, u projekcijom podvostručenoj pratnji mornara Santa Marije, uključivši po dvojicu Ibrica Jusića i Draga Mlinarca, različite dobi). Svojemu - ali i svakom drugom - vremenu nesuvremeni pronalazač istodobno je i uvijek već okasnio i uvijek već preduhitrio svoje dvojnike u povijesti ili u umjetnosti. Samo njegov nadmoćni duh zna da se cilj utanačuje iz praktičnih, financijskih i političkih razloga, iako putovanje nema drugoga cilja osim da oplovi Zemljinu kuglu i vrati se na polazište: ni s najvišega jarbola ni s koje strane svijeta nema se što dojaviti, nitko ne može otkriti ništa što već nije otkrio netko drugi, a iz izvrnute perspektive "sadašnjice" u koju izranja dramski protagonist, 1929. ili 2001, Lindbergh je

(drugim) otkrićem Europe pretekao Kolumbovo otkriće Amerike. Zato Paru više nije potreban ni brod kakvim se njegova prividno prva predstava *Kolumba* kružno vraćala na početak: dovoljni su žudnja za daljinom, dragovoljno prigrljena zabluda, projekcija neke bivše plovidbe na stijenu tvrđave Svetog Ivana i brodski dnevnik koji je posve izričito puka "zbirka monologa". No, ne vraća se samo moreplovčeva samoća u liku dvojnika-Mjesečara (Božidar Boban), nego se - na što De Ghelderodeova Kolumba u Parovoj predstavi dolazi upozoriti Krležin Nepoznati (također Božidar Boban) - vraćaju i dvojnici niskih zarobljenika svojega vremena, od lude (Livio Badurina) do Kralja (Pero Kvrgić), preobraženi u ono što Krleža naziva "opicama", tupu masu statista koja bučno svetkuje globalnu amerikanizaciju.

Daljnje replike školskog igrokaza

Da ne bi slučajno ostao nezapažen ponor, koji otmjenoga stubokom odvaja od gomile - i divljenje prema njegovoj plemenitoj iluziji od prezira prema njihovoj gramzivosti za pravim, konkretnim i materijalnim - na razini glume, opreku ovaj put zaista redundantno zastupaju dva stilizacijska stereotipa: patetična deklamacija protagonista (Sreten Mokrović) treba se izdići nad karikaturalne sugovornike, koji u labavoj, na monolog usredotočenoj dramaturgiji uglavnom teško udovoljavaju zahtjevnim žanrovima satire, groteske i animacijskoga gaga, uz samorazumljivu iznimku Pere Kvrgića kao Kralja i uludo utrošenih sposobnosti Livija Badurine. Opetuje se dojam da je posrijedi školski igrokaz, samo u bolje opremljenoj odgojno-obrazovnoj ustanovi, uz bogatije sponzorirane kostime (Marija Žarak) i scenu (Dinka Jeričević) te revniju suradnju doma i škole. No, dok je u najnovijoj Parovoj predstavi brod upadljivo stilizirana kartonska kulisa, amateri su pravi, i kao takvi jedan od podmuklih grebena na koje se nasukao Parov drugi *Kolumbo*: bezazlena dubrovačka mlađarija - koja je svojim sudioništvom grad nakon dugih godina uvukla u kazališno uzbuđenje i predstavi isposlovala svesrdno odobravanje Dubrovčana - karnevalski metež izvodi neobaviještena da umjesto porobljenih Azteka i navijačica zapravo predstavlja samu sebe koloniziranu opojnošću zapadnjačke mitologije, svoju vlastitu podložnost komercijalnoj manipulaciji, sebe pretvorenu u radnu snagu, robu i potrošača globalizacijske magle. Tko u Parovoj režiji pleše i pjeva, nije tu da misli, nego da statira kao dvojnik uvijek istih opica. Ništa za dojavu, dovikuje čovjek s jarbola Kolumbu, koji dvogledom zuri u publikuništa. Ali, vrijedi i obratno.

Lijep pogled, Čisto zrcalo

O stotoj obljetnici praizvedbe Čehovljevih *Triju sestara, Četvrtu sestru* (1999.) Janusza Glowackog Ivica Boban postavila je u ruševnome predvorju hotela Belvedere, ambijentalnoga tropa s kojega ne treba dugo strugati simbolički talog prošlosti, a kamoli sadašnjicu pretvorbenih spekulacija i ciničnoga ispunjenja megalomanskih snova o žurnoj dopremi luksuza iz svijeta na ugostiteljsku repliku Vojnović-Orsatove utopijske "puste hridi". Zrcalo koje predstavlja scenski pod opsesivno od nevidljiva blata (ruskog snijega?) čiste i lašte sestre sestara Prozorov (Jasna Bilušić, Alma Prica, Ivana Boban), kako ne bi povrijedile maničnu potrebu svojega oca, umirovljenoga generala (Vlatko Dulić), da u njemu motri votkom održavane tlapnje o panslavenskoj moći i sovjetskom moralu. No, podno zrcalo, koje naglavce udvaja zbivanja "u suvremenoj tranzicijskoj Rusiji" ležeći na hrvatskome tlu, nije jedino sredstvo vremenskih, prostornih i asocijativnih protegnuća redateljičina prizorišta: video i filmski dokumenti (od kojih su neki vjerodostojniji oblik postojanja Belvedera negoli ikakvo faktično iskorištenje njegovih smještajnih kapaciteta) o bombardiranju Dubrovnika i o pokoljima na sarajevskoj tržnici pretapaju se s arhivskom idilom komsomolskih pjatiljetki i veličajnih parada, nestvarniji i nevjerojatniji od Ejzenštajnovih kadrova i prizora na dijapozitivima Chagallovih djela; iz dubine oštećenih stražnjih salona dopiru prikaze iz *Labudova jezera* predvođene Pliseckajom, dok se druge - možda tri Prozorove, a možda i Made, Ore i Pavle iz Vojnovićeva *Sutona* - časomice čeznutljivo razaznaju pri dnu tarace, s koje puca lijep razglednički pogled na daleki osvijetljeni grad, koji, međutim, u ritmičnim razmacima pri promjenama prizora, odsijeca tresak čeličnosive rolete.

Prije nego što zađe u moskovski stan u kojemu dvojnice Prozorovih razdire uvijek jednaka periodična izmjena napora za promjenom i beznađa, a u kojemu bismo mogli povjerovati da gledamo pokušaj isječka iz "stvarnoga" života i "stvarnoga" očaja ljudskog stanja, predstava Ivice Boban montažnom tehnikom kratkih rezova svojstvenom filmskoj predigri niže isječke na kakve je gledateljska percepcija *stvarno* podešena, munjevito odigrane i zasad intrigantno nepovezane dijelove "radnje" koji će vam se posložiti ako izdržite cjelovečernju verziju: glamuroznu dodjelu Oscara za najbolji film (koja će se poslije prepoznati kao "autentična" kad se kao snimka ponovi na televizijskom ekranu), svađu među gangsterima zbog pogrešno obavljene likvidacije slijedom shvatljivoga stresa kakav

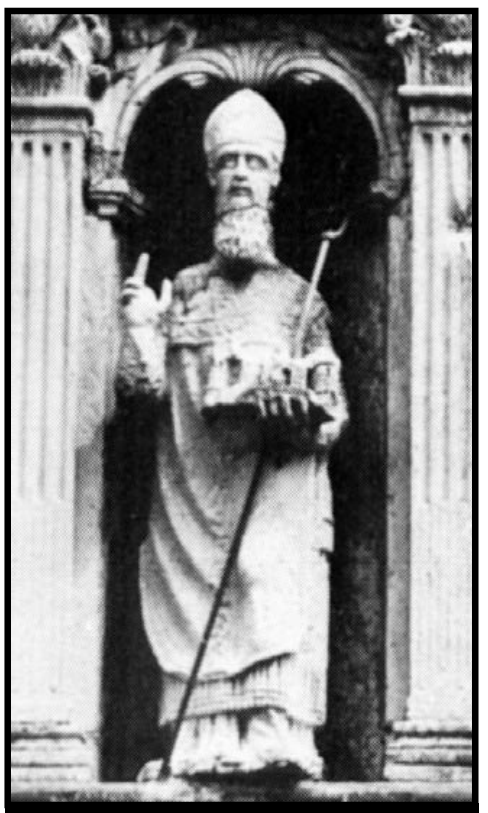
Predstava Ivice Boban montažnom tehnikom kratkih rezova svojstvenom filmskoj predigri niže isječke na kakve je gledateljska percepcija *stvarno* podešena, munjevito odigrane i zasad intrigantno nepovezane dijelove "radnje" koji će vam se posložiti ako izdržite cjelovečernju verziju

prati struku, izbezumljenu trudnicu za kojom trčkara brižna duša s komadom hrane. Događaj koji će naknadno objasniti jukstapoziciju disparatnih prizora naći će se, doduše, već na početku fabularnoga slijeda, odmah nakon predigre, ali dijaloški minoriziran kao slučajna smetnja u zagradama: na odru usred sobe leži nikom potrebno prekriveno truplo, o kojemu se govori isključivo kao o otpadu što će ga, po cijeni nepovoljnoj za obiteljski budžet, ekološki ukloniti i istovariti skupina "biznismena" u crnom. Nikome nije stalo da pokojnicu identificira kao"majčicu" - kojoj će se, međutim, Tanja (Ivana Boban) obraćati molitvama za pomoć u financijskim i egzistencijalnim nedaćama - i to majčicu Rusiju preminulu na olakšanje svoje djece, pune nade da će joj, premda uz oca koji i dalje podržava militarizam, antisemitizam, četništvo i agresiju, osirotjelost donijeti slobodu.

Novac je tu, samo se valja prodati

Sloboda znači slobodan izbor, pa je tako pravnica Katja (Alma Prica) slobodna izdržavati se kao hraniteljica cirkuskog tigra Pepsija, kradući otpatke zvijeri s imenom multinacionalne kompanije, unatoč emotivnoj privrženosti i osjećaju krivnje za grotesknu krvoločnost kojom je, odgrizavši krotitelju nogu, profita gladna neman prisiljena nadoknađivati kreditne ustupke. Književno obrazovana Vjera (Jasna Bilušić) slobodna je uzdati se u boljitak domovine zaslugom praznorječiva desničarskog političara Jurija Aleksejeviča (Tomislav Rališ), čiju veličinu puši metaforički i doslovno, da bi zatim, napuštena, bila slobodna uzalud tražiti novac za pobačaj, nehotice gurajući sestru u prostituciju. Mlada Tanja (Ivana Boban) slobodna je iskoristiti ovisnički recidiv ambicioznoga oca da bi se riješila baletne škole (u koju ju je, pod krinkom Pliseckajine slave, otac slao iz pohlepe za Barišnjikovljevim honorarima) i posvetiti se dovijanju načinu da se dokopa novca. A novac je tu, na dohvat ruke, samo se valja prodati, zažmiriti na moralni kompromis, pokloniti se zakonu jačega, nasmijati se vlastitoj disertaciji o Hamletu poput mafijaša Kostje (Krešimir Mikić), ili hudožestvenu opernu karijeru poduprijeti dopunskim izvorima zarade kao Ivan Pavlovič Pjetrov (Željko Vukmirica). Biti mafijaš ne znači biti sirov i neotesan, naprotiv: najelegantniji su, najvještiji i marketinški najosviješteniji intelektualci i ljubitelji jazza poput reketara Miše (Damir Orlić), a o ratu i miru odlučuje trgovina oružjem koju su kadri organizirati upravo oni čiji je kompjutor donedavno služio proučavanju Shakespearea.

U svijetu u kojem majka Babuška (Helena Buljan) unovčuje smrt sina, mafijaši "buntovnim" rapom promiču gospodarstvo i naciju približavaju slobodnome tržištu, pa im je, iako je depresija masovna, jedinima dostupan prozak, a umjetnici u emigraciji na Zapadu vode javne kuće, medijsko "otvaranje " i "širenje istine" može računati samo na krivotvorenu sliku jada, onakvu kakvu zapadni mediji unaprijed naručuju i nagrađuju kao poželjnu predodžbu o svom Drugom: za film o maloljetnim moskovskim prostitutkama, kraj nebrojenih nevoljko ili dragovoljno moralno osakaćenih i podvedenih, Amerikancu Freemanu (Dražen Šivak) isporučuje se lažna maloljetna prostitutka - mladost kao žrtva sveopćega silovanja, muškarac kao sestra svih poniženih i razočaranih sestara i drugih pušioničara - rodno izokrenuti i verbalnim okrajcima tuđih nesreća naključkani petnaestogodišnji Kolja (Borko Perić), preobražen u umirujuće kodiranu kopiju Sally Bowles iz Fosseova *Cabareta*. S obzirom da je propala mogućnost intelektualne i estetske izolacije kojom su još



GRAD VRIJEDAN PUTOVANJA

prije sto godina raspolagale Prozorovljeve, tri "prave" sestre, nimalo slučajno istisnute iz naslova, mogu iskušavati autohipnotske putove do distance i "zamisliti svoje tijelo kako spava", ali najdjelotvornija ipak ostaje votka, koju prema okolnostima zamjenjuju Ballantine i pivo. No ni Glowackome ni Ivici Boban nije do toga da vas rasplaču gorkom sudbinom bilo čije sestre, zgroze uvidom u "stvari kakve uistinu jesu" ili vas pročiste od mržnje i straha. Urnebesni kovitlac burlesknih preokreta - pomno razrađen i besprijekorno izveden - završava ciničnom proročkom alegorijom o bastardnome novorođenom praunuku majčice Rusije koji iz kolijevke, kao u crtanom filmu, kalašnjikovom pobije sve oko sebe, raskidajući kako iluziju gledateljeve potresenosti ili sućuti s fiktivnim osobama, tako i iluziju o izgledima iskupljenja u referencijalnom svijetu. Pozornica puna trupala ostaje prekrivena rasutim kazališnim dolarima; no djevojčica iz publike koja im je nakon naklona i pljeska proučila uzorak, pokazala mi je da su to zapravo nama prisnije njemačke marke. Ali, ne treba se bojati da nam fiktivna Rusija na podnom zrcalu upućuje naš vlastiti apokaliptični odraz, jer nas, hvala Bogu, ne opterećuje nostalgija za sjenama Čehova, Dostojevskog, Bulgakova, Chagalla ili Stravinskog.

Vidikovac

Iz golemoga stroja multimedijalne i žanrovski raznolike predstave pršte asocijacije koje je nemoguće popisati, premda one svoju razgovijetnost nikad ne zamjenjuju jeftinijim rješenjem mimeze kaosa. Nagli prijelazi ne narušavaju koncentriranu igru zasebno istančanih a međusobno usklađenih triju prvakinja, samorazorne Katje Alme Price, istrzanoga lepršanja Tanječke Ivane Boban i intenzivno dramatične Vjere Jasne Bilušić; maestralne pojave Helene Buljan i Vlatka Dulića dostojno okružuju daroviti i precizni mlađi glumci, među kojima, dopustimo li sebi nepravdu da ostale prešutimo zajedno sa sjajnim studentskim zborom i ostalim redateljičinim suradnicima, kao komičari iznenađuju Borko Perić i Damir Orlić. Pogleda li se unatrag na lijepi vidik iz Belvedera, utjeha je što se u hrvatskom kazalištu nered i očaj ipak ne moraju predstavljati neredom i očajem, što se glumiti još uvijek može bez persiflaže i recitativnog preigravanja, što se diktat postmodernizma još ne mora završiti u svaštarskom krpežu i eksploataciji diletantizma, što kolektivno tijelo koje predstavlja još uvijek može i pjevati napučeno mišlju. Z

Labinary

NO COVER – GO CENTERFOLD!

ASU2: Povratak u budućnost – naprijed u prošlost?

Manu LUKSCH / Armin MEDOSCH, London, Kolovoz 2001

I) INSTISTUCIJSKA PITANJA I DRUŠTVENO TKANJE

1998 mala konferencija Art Servers Unlimited (neograničeni art serveri) organizarana je u Londonu, od strane Manu Luksch i Armina Medoscha. U nedostatku boljeg termina nazvali smo je "Art Serveri", dodajući "neograničeni", kao referencu na neograničenost mrežnih komunikacija. Nismo htjeli ograničiti definiciju Art Servera, ali ubrzo je izniklo nekoliko karakteristika i zajedničko poimanje. Art Serveri nisu samo o umjetnosti nego i o podržavanju i osiguravanju platforme za nove oblike digitalnog kulturalnog rada koji često (mada ne isključivo) kombinira elemente umjetnosti i kulture, aktivizma, alternativnih tehnologija, novinarstva i istraživanja. Neki su ASUi vodili i fizičke prostore, koji su služili kao otvoreni laboratoriji, kafei, sastajališta, središta lokalne i međunarodne scene. Ali osim tih generičnih karakteristika još uvijek je točna izjava Janosa Sugara u njegovom uvodnom govoru na ASU1 '98.: "Svaka pojedinačna organizacija i inicijativa predstavljena ovdje (u Londonu) precizno je ugođeni odgovor na stvarnu lokalnu situaciju." Još uvijek bi bilo krivo pokušati definirati ASU-e na način koji uključuje jedne, a isključuje druge. No, gdje povući granicu? Hoćemo li oklijevati da prepoznamo komercijalne art web siteove kao što je eyestorm.com ili siteove velikih muzeja kao Whitney ili Guggenheim kao ASU, čak i ako se počnu baviti aktivnostima podrške kao što su promocija ili naručivanje djela? Samo je pitanje mjerila, je li samo malo lijepo, dok su veliki zločesti? Nadamo se da će se "institucijsko pitanje" raspraviti trezvenije i produbljenije na ASU2. Mnogo je zbrke oko ovog pitanja i mnogo predrasuda je unešeno u raspravu. Kakogod, "institucije" u generičkom smislu te riječi, su socijalno dogovoreni načini organiziranja određenih zadataka u društvu. Mnogo više nego stvarne okolnosti ili sredstva, ono što je bitno u ovoj novoj nematerijalnoj sferi rada je društveno tkanje ljudi koji su uključeni. Prividni izostanak hijerarhijskih struktura mreže ne znači da ne postoje ljudi koji imaju veću moć ili više utjecaja, što zauzvrat stvara zavist ili ponekad opravdani bijes zbog manjka transparencije ili prikrivenog manevriranja. Zbrka oko moderiranja jedne važne mailing liste nedavno je pokazala da ovakova neriješena pitanja mogu generirati mnoštvo destruktivne energije. Postojanje konferencija kao što je ASU naznačava nastanak novih "institucija", umreženih kulturnih organizacija. Osvrćući se na institucijska pitanja i međuljudske odnose, nadamo se da ćemo zajedno moći graditi na iskustvima iz prošlosti i iznaći bolje razumijevanje za potrebne zadatke.

II) INTERAKCIJA VIRTUALNO/REALNO

"Medijska umjetnost ne označava određenu formu umjetnosti, nego proširenu svijest o medijima koje koristimo, koji se mogu i moraju reciklirati u druga konvencionalnija područja" [Janos Sugar, 1998.] Ovo je očito važna tema za ASU2, jer se ne govori samo o Art Serverima nego i o Autonomous Spaces (autonomnim prostorima). ASU neće izgraditi digitalni ekvivalent kule bjelokosne. Još uvijek postoji previše kreativnosti koja nije umrežena i nekreativne umreženosti. Net brzo dosadi (i postaje potencijalno opasan i grabežljiv) ako stalno nudi samo totalno virtualna iskustva. Njegovu razmjenu preko tco/ip protokola potrebno je osvježiti analognim iskustvima i konceptima prebačenim u kod. Premošćavanje "digitalnog jaza" u umjetnosti i kulturi zasigurno nije jednosmjeran koncept. Ključna je fraza u Janosevoj izjavi obosmjerno "recikliranje". Davno raspravljeni koncepti – razmjena, hibridnost, interdisciplinarnost ili čak, za ".com"ove (marketinški termin) konvergencija – nisu još izgubili vrijednost. Postoji još puno toga za vidjeti, npr. delineariziranje dokumentarnog filma i videa na netu, spajanje konvencionalnih emitirajućih medija kao što su TV i radio u učesničku praksu na netu, uže povezivanje programiranja i razvoja s društvenim istraživanjima i pristupima u osmišljanju eksperimenata. Nadajmo se da će ASU2 postaviti barem neka od ovih pitanja na novi način, tako da će ovaj sastanak govoriti manje o ponovnom uspostavljanju i usuglašavanju oko stare terminologije a više o pripadnosti i sudjelovanju u nečemu – uličnoj/mladalačkoj kulturi ne bi li pronašla svoje načine političkog izražavanja, djelomično upotrebom digitalnih mreža.

III) BORBA S VJETRENJAČAMA MOĆI

1998. komercijalno preuzimanje interneta je neizgled gušilo male neovisne organizacije koje su se bavile kreativnom uporabom interneta – sama je ideja o neograničenosti bila ugrožena. Početkom te godine dva su se poznata art servera morala ugasiti, International City Berlin i Adaweb. Neformalna diskusija na ASU1 jako se fokusirala na pitanje kako si takove male organizacije mogu međusobno pomoći umjesto da mole za državne subvencije ili privatno sponzorstvo. Zamišljen je Interfund, inicijativa za pokretanje malog zajedničkog fonda; druge su se ideje koncetrirale na teme kao što su zajedničko pomaganje razmjenom iskustava i sredstava, uspostava web centara s ekspertizom i stručnim znanjem o projektima, suradnji i, dakako, financiranju. Tri se godine kasnije situacije promijenila u nekim aspektima. Stvoreni su web centri s informacijama o institucijama, financiranju i suradnjama – pogledajte naprimjer European Cultural Backbone s njezinim novim siteom i ponovno lansiran medialounge.net. Komercijalziacija Interneta, s dot-com bumom, došla je i prošla kao tornado. Ostavila je nešto ruševina za sobom, ali je većina malih internet grupa preživjela, uz nastanak nekih novih. Druge su insititucije narasle i nalikuju puno više punopravim institucijama, s relativnim nivoom financijske sigurnosti za bližu i srednje daleku budućnost.

> "Medijska umjetnost ne označava određenu formu umjetnosti, nego proširenu svijest o medijima koje koristimo, koji se mogu i moraju reciklirati u druga konvencionalni ja područja" [Janos Sugar, 1998.]

Komercijalizacija nije dovela do istrebljenja kreativnosti, no razvoj kapitalizma nastavlja stvarati teške situacije za art servere, samo u drugačijim oblicima nego što smo u početku pomišljali. Backspace, gdje je održan neformalni dio ASU1, je zatvoren, ali ne zbog komercijalizacije, nego zbog eksplozije cijena nekretnina u Južnom Londonu, proces gentrifikacije (obnavljanje propalih urbanih zgrada od strane dobrostojećih, nauštrb onih manje dobrostojećih koji u tim zgradama žive op. prev.) ironično započet dovršenjem "katedrale umjetnosti" galerije Tate Modern. U gradovima kao što je London realni prostor je najveći problem. Druge prijetnje često od nedokučivih zakonskih sporova, koje još uvijek imaju potencijal da gurnu situaciju u korist velikih multinacionalnih korporacija i državnih institucija. Nedavni "vrhunci", u negativnom smislu, bili su Digital Millennium Copyright Act (DMCA) u SADu, novi internacionalni zakoni za patente i proširenje ovlasti "čuvara zakona", od nedgledanja do stare loše navike, cenzure, i za kraj, ali ne baš slatko nova regulacija imena domena kroz sustav ICANN. DMCA je u potpunosti dizajnirana na ruku velikim vlasnicima intelektualnih dobara, kao što su filmski studiji i glazbene kompanije. Posebice napadaju software koji može zaobići njihovu zaštitu copyrightom, stavrajući tako anomaliju u kojoj "pošteno korištenje" zaštićenih materijala postaje nemoguće, te istraživanja i obrazovanje pate zbog uskih svjetonazora financijskog interesa. SAD su postale globalni utjerivač prava intelektualnog vlasništva, pokušavajući da nametnu zakone nalik DMCA svim državama. Isti je slučaj i s patentima za software, što vodi smiješnom, ali želosnom patentiranju "izuma" u čiju se originalnost može sumnjati, kao što je "one click shopping" (kupovina jednim klikom). Patenti na software prijetnja su razvoju open source softwarea jer su algoritmi, koji su javno dobro, postali zaštićeni. Programeri će se morati konzultirati sa svojim odvjetnicima nakon svake druge linije koda, što si kompanije možda mogu dopustiti, ali ne i nezavisne zajednice razvijatelja softwarea. Osim interancionalno usklađenih akcija da se pojača stega države na komunikacije putem interneta, postoje i multinacionalni pokušaji, riječi kao Echelon i Enfopol postale su zloguki simbol, no definitivno najštetniji zakonodavni čin je internacionalna Konvencija o kiber-kriminalu, predložena od strane Vijeća Evrope. Ova konvencija stavlja van zakona ne samo svaki oblik hackinga, ne praveći razliku izemdju hackera kriminalca i legitimnog demokratskog protesta, nego i samo posjedovanje hackerskih alata. Čak su i stručnjaci za sigurnost kritizirali ovaj stav, koji ne čini net sigurnijim nego im priječi korištenje važnih alata za testiranje sigurnosti sustava. Slučajevi kao što je ETOY prtoiv eToys i priča o Leonardo magazinu ukazali su na prijetnju kulturnim organizacijama od restrukturiranja sustava imena domena, koji daje prednost vlasnicima brand imena. Privatizacija vladavine internetom putem ICANNa dosada nije uspjela stvoriti situaciju otvorenog tržišta, oslobođenog "loših" vladinih utjecaja. Zapravo je kombinirano najgore od oba svijeta, US Department of Commerce ima zadnju riječ, a privatne kompanije koje vode sustav stvaraju novi globalni kartel. Sve ove bitke još nisu završene niti izgubljene, nego se nastavljaju u sudnicama individulanim slučajevima i multilateralnim i nacionalnim inicijativama u zakonodavstvu. Inicijative kao što su Eurolinux peticija protiv softverskih patenata, istraga o Echelonu od strane Europskog parlamenta i otpor na svim nacionalnim i internacionalnim razinama još uvijek mogu promijeniti ishod i spasiti nas od prekontroliranog neta koji uistinu ne bi ostavio puno prostora za neopisane jedinke pod nazivom ASUi.

LABinary newsletter – novi mediji, tehnologija, ekologija i alternativni životni stilovi
Broj 00000011
KUC LAMPARNA, Labin
http://www.LABinary.org/
labinary@www.ljudmila.org

IMPRESUM

uređuju:
Željko Blaće
Teodor Celakoski
Nenad Romić-Marcell
Vedran Gulin
Tomislav Medak
Nenad Vukušič – Sebastian
rutta dd

textovi u ovom izdanju:
Manu Luksch
Armin Medosch
Geert Lovink
Micz Flor

ilustracije u ovom izdanju:
CRASH MEDIA (Micz Flor & Josephine Berry 1998)

RIJEČ UREDNIKA

"net.society" i "cyber culture", buzzwordi mainstream medija, nakon brze diseminacije polovicom devedestih počinju gubiti svoju samorazumljivost. Period kada je sve trebalo doći na web, postati dio networka ili se osuvremeniti novim informacijskim tehnologijama napokon prolazi... ili se bar čini da je došlo vrijeme za sustavni UPGRADE. Dok se "globalno selo" razdvojilo u "globalno tržište" korporacija i "net society" umjetnika i aktivista, najčešće nismo zamjećivali promjene u najbližem radnom okružju. Paradigme/utopije poput "paperless office" i "digital workflow" s kraja osamdesetih, zamijenjene su novim poput "online workspace" i "distributed production". Nekadašnja potreba za digitalnim alatima sada je usmjerena na korištenje strukturnih prednosti digitalnog mrežnog okoliša. Pionirska uloga u tom smjeru akademske i neprofitne produkcije te njihovo istraživanje i razvoj najčešće su ostali nepoznati široj javnosti, koju je pod utjecajem medija u službi korporacijskih sponzora.
Paralelno s subvencioniranom i oficijalnom kulturom razvio se gotovo cijeli sustav unutar tzv. "kulture novih medija – new media culture"... drugačiji sustav vrijednosti, distribucije, autorskih prava, produkcije o kojemu piše Micz Flor.

Neovisni medijski projekti od net.radia preko tzv. community-news službi pa sve do mailling lista postali su relevantni izvori informacija. Rijetki odvažni analogni mediji poput "mute" magazina aktivno propituju svoju ulogu i modele funkcioniranja u interakciji sa svojom publikom. Muzeje koji su se uspijeli djelomično adaptirati na nove medije zamjenjuju znatno efikasniji medijski festivali, težište s prostora prebačeno je na trenutnost stanja. Produkcija se preselila u male medijske laboratorije ili čak u njihove privreme inkarnate, o kojima izvrsno piše Geert Lovink. Povremena preplitanja i doticaji ovih dvaju sustava su ponegdje i urodila hibridnim plodovima, institucijama koje pokušavaju egzistirati na rubu oprečnih svijetova (ZKM, AEC, V2, ICC...) sa različitim uspjehom. Kada će ove izolirane pojave i sustavi dočekati svoju implementaciju u off-line svijetu ovisi o specifičnoj osijetljivosti sredine.

Dok nizozemska ministarstva udružena projektom Gigaport "poklanjaju" infrastrukturu za istraživanje, razvoj i kreativno korištenje svojim akademskim i neprofitnim projektima, na festivalu Ars Electronica u Linzu se predstavlja prvi značajni pokušaj okupljanja medijskih inicijativa oko kulturnog kanala za net produkcije. Koliko će ovaj pokušaj uspijeti nadrasti koncepte ARTE-a ili nizozemskih TV broadcast eksperimenata te objediniti inicijative s ovog područja biti će vidljivo kroz nekoliko tjedana. Cilj udruživanja/osnaživanja kroz veću evropsku asocijaciju (European Cultural Backbone i Interfund) ili regionalnu (poput skandinavskog NICE-a), za zajedničko djelovanje prema evropskim institucijama je zacrtan od samog početka.

ASU2 će svojim programom dati produktivnu refleksiju i poticaj za nove sadržaje i tehnološka riješenja, te biti katalizator za nove projekte u ovom području. No koliko će pak ASU2 sam dobiti pažnje i približiti specifičnosti ASU-a kulturnoj sredini Hrvatske ostavljamo za 07-15.09.2001. - Labin - Kulturni Centar "Lamparna" - drugi internacionalni susret neovisnih net medija, developera alternativnih tehnologija i producenata kulture/umjetnosti za net.

Željko BLAĆE / organizator ASU2

Važnost sastajališnog prostora

Priručnik za privremene medijske laboratorije

Geert LOVINK
za nettime
siječanj 2000.

Ideja privremenog medijskog laboratorija, smještenog u postojeće događanje, muzej, ili slične institucije, polazi iz nezadovoljstva sadašnjim oblicima koje prezentacije medijskih projekata obično poprimaju tijekom konferencija i drugih javnih događanja. Izlaganje web stranica još uvijek nema nekog velikog smisla: njihova živahna slojevita kompleksnost se gubi. Čak ni interaktivne instalacije nisu pravi medij za izražavanje net.radova [net.works]. U prošlim je godinama mnogo toga učinjeno da se novi mediji predstave sve većoj publici. Ali same mreže, njihov misteriozni i zavodnički aspekt, ostaju nevidljivi. Teško je predstaviti ili vizualizirati što se zapravo događa na mailing listi, newsgroupi ili chatroomu. Demo dizajn nam to može predočiti, ali ostaje prazan, bez duše i prelako pretvara tokove i razmjene u mrtve informacije. Danas kada raznolikost virtualnih zajednica raste, nije više dovoljno obznazniti samo njihovo postojanje. Ljudi zahtijevaju supstancu - ne samo outsideri već najviše sami članovi zajednice.

Najbolji način da se ubrza proces produkcije jest sastajanje u realnom prostoru, suočavanje s labavim, virtualnim vezama, hvaćanje u koštac s kompleksnim i zbrčkanim okolnostima realnog prostora i vremena, da se publici (i mogućim budućim učesnicima) predstave stvarni ishodi. I tek onda se vratiti, na razasuta mjesta, on-line.

Novi mediji nisu samo skladištenje starih. Oni ne samo da dopuštaju pristup postojećoj informaciji. Njihov najživlji i najprivlačniji aspekt leži u njihovom aspektu komunikacije, suradnje i razmjene. To je bit današnjih kompjuterskih mreža. Velike medijske korporacije, s druge strane, misle drukčije. Za današnju virtualnu klasu, novi mediji nude samo nove način eletronskog trgovanja i e-businessa, efikasnosti, fleksibilizacije radne snage i kontrole on-line ponašanja masa. Uloga bivše socijalne države je ambivalentna, u najmanju ruku. S jedne strane, bila je to država koja je postavljala temelje i gradila skupu infrastrukturu, dok se upravo ova država rasprodaje, smanjujući socijalna davanja na nulu, uvodeći novi režim (privatne) kontrole i policijiski kontrolirajući svoju populaciju (uglavnom mlade ljude). Komunikacija njima znači buku, isprazne razmjene koje se mogu proučavati u svrhu povećanja profita pažnje. Korisnike se reducira na potencijalne kupce dobara i usluga, koje kontroliraju kompanije i policijske jedinice.

Ovo nije scenarij smaka svijeta. On postaje stvarnost, usprkos svim naivnim, neoliberalnim pričama o svijetloj kiber budućnosti, iz ranih dana Internet hypea. Ljudi su stvarno postali svjesni tih mračnih aspekata korištenja digitalnih tehnologija. Jedan od načina da se ne odustane od ovih pozitivnih, utopijskih aspekata je da se poveća svjesnost, da se bori protiv zavjere mitologije i najviše od svega da se organizira razasute korisnike u borbi protiv nadgledanja i korporacijskog preuzimanja. Trebamo li još uvijek sanjati interaktivnost i druga, dostupnija sučelja? Pristup čemu? Jesu li portali sa CNN tipom Web TVa jedina preostala opcija sada kada se net brzo primiče kontroliranom i reguliranom statusu masovnog medija? Koje točno veze između teksta, zvuka, slike (i buke) mi smatramo korisnima? Na koje se načine mogu kombinirati radio, Internet, tisak i on-line događanja u realnom vremenu?

Ideja o privremenim medijskim laboratorijima rođena je iz želje da se pokrivaju događaji, konferencije, festivali i demonstracije koji su tražili specifični Internet stil izvještavanja. Možemo ovdje navesti neke rane primjere kao što su web dnevnici producirani uživo za vrijeme Next Five Minutes 2 i 3 (www.n5m.org), Ars Electronica festivala od 1996 (www.aec.at), Euro-protesta u Amsterdamu, srpnja '97. (www.contrast.org), ili hakersko okupljanje Hacking in Progress u kolovozu 1997. (www.hip97.org). Format on-line dnevnika pokšava premostiti stvarno i virtualno ugrađujući interaktivne elemente između on-line publike i stvranog mjesta. Oni istražuju neuobičajene oblike izvještavanja, sa slikom, zvukom i tekstom, dopuštajući sudjelovanje na daljinu, prije, za vrijeme i nakon samog događanja. Danas su web dnevnici gotovo standard za sve tipove korporacijskih događanja, međudržavnih sastanaka i globalnih samita, koferencija i sajmova. Websiteovi svih takovih live događaja sada nude mugućnost streaming medija, sliku i/ili zvuk.

Koncept privremenog medijskog laboratorija ide dalje. Više ne pokriva trenutna događanja nego cilja na produkciju sadržaja oko i unutar postojećih grupa ili mreža grupa i pojedinaca. Jasno je da su mreže dobre u diskutiranju i pripremanju, ali ne i u stvarnoj produkciji koja se mora raditi na licu mjesta, licem u lice. Samo u takovom okruženju možemo nadvaldati tenzije koje se tako lako nakupe u virtualnom svijetu i zajedno producirati male multimedijalne komade koristeći dostupna sredstva.

Konferencije su poznate i poštovane kao efektivni akumulatori i akceleratori. One nude idealne prilike da se napune unutarnje baterije u doba koncepata kratkoga vijeka. Privremeni medijski laboratoriji su čak efektniji u tom pogledu: oni fokusiraju, ubrzavaju, intenziviraju i daju dugotrajne efekte lokalnim inicijativama i translokalnim grupama. Sastajanja u realnim prostorima postaju sve skuplje dobro zbog načina na koji dodaju presudan stupanj gotovo svakom umreženom medijskom projektu u umjetnosti, kulturi ili politici. Za razliku od konferencija, uloga (pasivne) publike ostaje otvorena i još nedefinirana. Kao i sa svakim drugim konceptom, šira je publika suočena s predmetom rasprave prije ili kasnije. Privremeni medijski laboratoriji eksperimentiraju s društvenim sučeljima, vizualnim jezicima i kulturnim/političkim procesima. Iako se direktini produkt može prezentirati odamah, na kraju "zasjedanja", stvarni učinci ovakovih malih stručnih skupina, možda, dolazi kasnije, negdje drugdje.

Hybrid WorkSpace (HWS), koji se odigrao tijekom Documente X 1997. u Orangerii u Kasselu, odvijao se u razdoblju od tri i pol mjeseca; prihvatio je zamjetan dio od 620 000 posjetitelja koji su posjetili događanje. Petnaest grupa ostalo je po deset dana, među kojima su bili German Innercities Campaign, No One is Illegal, We Want Bandwidth (www.waag.org), neke audio inicijative (koje su kasnije postale Xchange net.radio network: www.re-lab.net), slabo povezani ili nepovezani aktivisti na području taktičnih medija s fokusom na globalne medije (www.n5m.org), Deep Europe/Syndicate Group iz bivše istočne Europe (www.v2.nl/east), grupa koja je pripremala nettime _README!_ knjigu, koja je izdana (www.nettime.org), i konačno prva Cyberfeminist International, sa svojom dokumentacijom (www.obn.org), Dokumkentacija Workspacea može se pronaći na www.medialounge.net. Medialounge je baza podataka sa 250 malih europskih media art laboratorija, rezultat Hybrid Workspacea i drugih sastanaka na kojima se odozdola stvaraju mreže europske nove medijske kulture.

Revolting Temporary Media Lab u Manchesteru, koji je trajao pet tjedana u kolovozu/rujnu 1998., nastavak je HWS-a. Revolting, organiziran od starne Micz Flora (www.yourserver.co.uk), odigrao se, u usporedbi s Kasselom, u drukačijem društvenom okruženju, daleko od gužvi velike umjetnosti. Imao je sličnu mješavinu ljudi, tema i low-tech pristupa. Skupio je lokalne grupe i zajednice s fokusom na praktična rješenja, male prezentacije i debate. Revolting je dao naglasak na širenje specifičnih sadržaja putem različitih medija, kao uobičajene besplatne novine, lokalna radio postaja i internet.

Treći je Temporary Media Lab bio održan u projektnom prostoru petog kata Kiasme, Helsinškog muzeja suvremene umjetnosti, koji je otvoren u lipnju 1998. Medijski laboratoriji djelovao je tijekom pet tjedana (listopad/studeni 1999., ime TEMP je referenca na TEMPOLAB sastanak u Kunsthalle Basel (lipanj '98.), zatvoreni sastanak udaljenih ali susjednih plemena, globalne scene suvremenih umjetnosti, pod kuratorstvom Clementine Deliss. Ovo je također referenca na i hommage privremenim autonomnim zonama Hakima Beya, podsjetnik da revolt bijesa i želje, strastvenih tijela i duše ostaju opcija usprkos sveobuhvatnoj pobjedi globalnog kapitalizma. Pet je grupa radilo na pet različitih tema (www.kiasma.fi/temp). Prvo je ofomljena europska mreža grupa koja je radila na problemu izbjeglica i ilegalnih imigranata radnika. Grupa je organizirala i koordinirala demonstraciju održanu u Tampereu za vrijeme europskog samita koji se bavio ovom delikatnom političkom temom (www.contrast.org/border). U prosincu ova se grupa ponovno okupila u Amsterdamu gdje je mreža zvanično osnovana, s učesnicima iz još više zemalja. Drugo se okupljanje zvalo Balkania: Dvadeset medijskih umjetnika iz Jugoistočne Europe raspravljalo je situaciju u svojoj regiji nakon sukoba na Kosovu, i došlo do (negativne) utopijske slike ne bi li se zaobišla sadašnja dramatična situacija na Balkanu. Treća, u potpunosti finska grupa fokusirala je svoj rad na tehnološku politiku unutar Finske. "Nokia Country/Linux Land" raspravljalo je raskorak između rastuće moći ovog telekomunikacijskog giganta i slobodnog operativnog sustava. Kakav jen utjecaj Nokie na sužavanje socijalne države? I da li se toj moći može suprotstaviti uvođenje Open source softwarea kao što je Linux, koji je potekao iz Finske? Za vrijeme četvrte grupe stvorena je nordijsko skandinavsko baltička mreža medijskih laboratorija i institucija medijske umjetnosti, s posbenim naglaskom u programu na tešku situaciju u Bjelorusiji. Dva su događaja obilježila zatvaranje tempa: jednodnevna konferencija o urbanim uvjetima u Aziji, organizirana u suradnji sa Cities on the Move izložbom u Kiasma muzeju, i ekološka igra otvorena za sve. TEMP je završio malom izložbom rezultata.

Za kraj, par općih opaski. Neke grupe i pojedinci dobro koriste infrastrukturu koja im je na raspolaganju, dok druge manje. Pa što? Koncept privremenog medijskog laboratorija nije vojna postrojba niti tvornica sadržaja. To je samo model prema, povezan sa sličnim inicijativama i situacijama, kao što je Polar Circuit u Laplandu, ANATove ljetnje škole u Australiji, nedavni workshopovi Virtualne Revolucije u Ljudmili i očigledno Oreste na Venecijanskom Bijenalu ' 99. Digitalna medijska kultura i umjetnost su u mijeni. Naše društvene mreže su nestabilan medij i teško je predvidjeti ishode u ovako kartkom roku. No, ja sam uvjeren da su privremeni medijski laboratoriji snažan pogon iza mreža digitalne kulture koju svi zamišljamo. Privremena, lokalna istine učinile su truda vrijednim organiziranje ovakovih događanja. Uvijek iznova dok se format ne istroši, i svi intuitivno naučimo postavljati mreže, servere, siteove - i najviše od svega, kako da riješimo te isuviše ljudske greške u komunikaciji.

Konferencije su poznate i poštovane kao efektivni akumulatori i akceleratori. One nude idealne prilike da se napune unutarnje baterije u doba koncepata kratkoga vijeka.

PROIZVOD JE MRTAV, ŽIVIO PROIZVOD!

Novi ekonomski modeli suradnje, kao što je Digital Artisan, izgrađeni su na ustaljenom razumijevanju proizvoda. Ako fokus naše pažnje pomaknemo s proizvoda na međuprostore, čini se da nas doslovno ništa ne zaustavlja. Sučelja proizvoda najbolje opisuju novu realnost i drže strateški ključ za nezavisni razvoj.

Micz FLOR, Berlin, kolovoz 2001.

Prije par godina, iznenadni je propuh revolucionarnog mirisa zapahnuo razvijeni svijet. ´Digitalno² je stiglo i umiješalo se u razne diskurse.Učinilo se da povezuje društveno i ekonomsko, informaciju i proizvod, komunikativno i kompetitivno. Iz entuzijazma nadahnutog slobodno lebdećim potencijalom šokantno novoga formulirani su, koristeći utopijske snage digitalnog doba, mnogi alternativni ekonomski i društveni modeli.
Mnogi su takovi modeli kombinirali dramatičnu promjenu doživljenu u načinu rada, načinu razmjene dobara ili takvoga rada. Suradnja je postala najvažnija komponenta poslovanja. Istaknuti je model svoga vremena bio i Digital Artisan. Danas on/a umire. U vrijeme rođenja, puno je truda bilo uloženo u formuliranje razlika radnih procesa između digitalnih medija i tvornice na principu pokretne trake. U tome se nastojanju nije obraćalo puno pažnje na postupno nestajanje samog proizvoda.
Pad Digital Artisana može se iskoristiti da ocrta duboko restrukturiranje koncepta suradnje. Djelotvorna suradnja danas gotovo da i nema veze sa nastankom proizvoda. Uspješna se suradnja umjesto toga usredotočuje na sučelja među proizvodima , taj nevidljivi, gotovo nepostojeći, ali beskrajno moćan i strateški međuprostor.

USPON DIGITAL ARTISANA

Digital artisan je rođen sredinom 90-tih, u posljednjem desetljeću 20-tog stoljeća, u vremenu kada je depresivno ekonomsko propadanje preokrenuto dolaskom ´bezgraničnog² digitalnog svijeta, prostranog i globalno umreženog prema lokalnim mogućnostima. Postojalo je beskrajno more interaktivnih iskustava i širenja svijesti. I postojala je želja za alatima i rješenjima: ključ uspjeha Digital Artisana.
CD je tada imao veću težinu od zlata. Postojalo je vjerovanje da će ekonomska logika digitalnog svijeta napokon nadvladati ograničenja i pritiske robovanja tvornicama s pokretnim trakama iz razdoblja Fordizma. Doživljeni efekt koji su digitalizirani formati i mreže imali na svakodnevni život utjecao je ne samo na čvrste strukture tržišta i proizvoda već i na meku stvarnost načina na koji živimo i radimo. Prateći ovo iskustvo, Digital Artisan je izumljen kao alternativni model da prigrli ove promjene. On je u stvari, pokušao ispuniti sve znastvene potrebe: dostatno opisati postojeće strukture, izložiti moguće točke intervencije za kontrolu stvarnosti tržišta i predvidjeti budući razvoj ili barem omogućiti obrazloženo predviđanje.

DIGITALNI ARTISAN UKRATKO

U jednoj rečenici, unutar digitalnog svijeta modali rada dramatično su se promjenili generirajući zauzvrat novu socijalnu i ekonomsku strukturu ´rada´, tako da se Digital Artisan pojavio kao autodeterminirana posljedica. Najzančajnija promjena implicirana je u samom proizvodu. On je digitalan. To znači da je postojanje funkcionirajućeg prototipa jedino nužno. Nakon toga samo treba pokrenuti globalnu distribuciju, što se umnogome razlikuje od drugih proizvodnih ciklusa. Zamislite reprodukciju prototipa automobila (vjerojatno marke Ford), digitalni se prototip reproducira gotovo bez troskova, dok automobil iziskuje tvornicu, pokretnu traku, radnike, materijal, logistiku. Mali je dio ovih stvari potreban za djelovanje Digital Artisana. Kada se prva igra Tomb Raider sprži na CD, troškovi umnožavanja su smiješni.
Nije samo proizvod izmijenjen, nego mnogo važnije, i sami proizvodni procesi. Digital Artisan (uglavnom je to on, ponekad ona) pronalazi sebe u različitim radnim sredinama. Kada radite na području digitalnih medija vaše su vještine u središtu same proizvodnje. Vaše će vam vještine dati posao i, kada zadatak to zahtijeva, vi ćete formirati radne grupe koje će zajedno rješavati problem, udružujući sve vaše vještine. To znači da vaš rad, kao i učenje, određujete vi sami. Radne su grupe orijentirane na specifične projekte, daleko od organizacijskih struktura starih tvornica. Drugim riječima, vaša je odluka da radite vikendom i ostajete u redu do kasna.
Internet je oruđe za potenciranje ove promjene. Digitalni Artizan bio je u jezgri ovog novog uspjeha, dok stvarnost nije prevladala. I stvari više nisu izgledale tako lagane.

PAD DIGITAL ARTISANA

Mnogi su faktori doprinjeli kraju Digital Artisana. Imenujmo samo neke: Internet – odigrao je značajnu ulogu u usponu Digital Artisana – ubrzao je i njegovu smrt. Umjesto da zapošljava vješte Digital Artisane sa Zapada, Internet je postao surovo oruđe kapitalizma, kupujući jeftinu HTML i Flash radnu snagu na Istoku i dalje.
Nije samo odlična pozicija Digital Artisana ugrožena od strane jeftine konkurencije van njegove/njezine kulturne regije. Čak i unutar vlastitog habitata on postaje žrtvom otrovne konkurencije.
Prikrivena je ironija da će alternativni ekonomski model koji se smjestio u lijevi centar i van stare ekonomije biti ugušen upravo osnovnom računicom kapitalizma: ponude i potražnje.
U zlatnim godinama digitalnog artizana, bilo ih je svega nekolicina vještih poput nje/ga. Ovaj je potencijal odmah otkriven od strane svih sektora društva i preoblikovao je društvo kao cjelinu. Digitalno je postalo poželjno ne samo u svrhu edukacije i ekonomije, već čak i umjetnost i kultura, rehabilitcijski programi za bivše zatvorenike, centari za edukaciju odraslih, javni vikend tečajevi za knjižničare, centri za obuku, svi su otkrili digitalno.
Na kraju ovog naglog i kratkog razvoja, Digital Artisan je izgubio ekskluzivni status i postao jeftin. No, je li Digital artisan uopće bio takva novina? Unatoč futurističkim i utopijskim pretpostavkama, koncept rada, proizvoda i resursa bio je zapanjujuće blizak onima u vrijeme prije industrijske revolucije - što i nije zapanjujuće ako uzmemo u obzir riječ artisan - rukotvorac. Predmoderni artisani doprinijeli bi svojim specifičnim vještinama i umješnošću projektu, recimo izgradnje vrata. Jedan bi bio kovač, radeći u metalu, drugi bi bio zidar. Kombinacija njihovih vještina izgradila bi vrata. U teoriji i praksi, Digitalni Artisan napriavio bi isto. Zajedno bi napravili CD, software, web site, trailer. Po istom principu, kolaboracija bi značila zajednički rad na projektu. Činjenica da je projekt digitalan je manje ili više sekundarnog značaja.

DALJE OD PROIZVODA I MEĐU PROZVODE

Koncept digitalnog artizana tako je jasno ilustrirao svoju suprotnost Fordističkom modelu tvorničke proizvodnje da je na kraju završio predlažući nešto novo a radeći isto... samo drugačije.
Oblikovan prema konceptima prije industrijske revolucije, Digitalni Artisan nije pružio pravi odgovor na dramatične promjename procesa u nastajanju. Suradnja bi se još uvijek mjerila ishodom, funkcionalnošću i/ili prihvaćenošću proizvoda. Ovaj bi proizvod bio rezultat fleksibilnijeg radnog procesa, no još uvijek baziranog na rokovima i budžetu. Istina suradnja je moćna startegija za razvoj proizvoda u umreženom svijetu. Gledajući uspješne suradnje danas, Linux OS često je istican kao najsjajniji primjer. I s pravom. Ali najupečatljiviji detalj uspješnih open source proizvoda u open source zajednici nije sam prozvod, već proces kojim ove suradnje postaju snažne.
Prije razvoja proizvoda, jedan drugi proces suradnje postavlja osnovne temelje za bilo koji veći razvoj. Izumljivanje i usuglašavanje standarda i sučelja. Ključ za nove modove rada u digitalnom dobu jesu zajedničko donošenje odluka o suradnji na standardima prije nego zajednički trud na razvoju aplikacija.

POBJEDNIČKI SCENARIO SURADNJE PRI DONOŠENJU ODLUKA

Istaknuti primjer moći standardiziranih sučelja jest razvoj Apache webservera. S razlogom je ovaj primjer ukorijenjen u Open Source zajednici. Standardi zahtijevaju dvije stvari: jasnoću i transparentnost - ne uvijek glavne ciljeve većine razvijatelja softwarea koji žele posjedovati kod i patentirati algoritme.
Apache webserver daje pristup zatraženim fileovima koristeći HTTP, hyper text transfer protocol. Kao i mnoštvo drugih aplikacija. Ono što čini Apache zanimljivim jest jasna definicija po kojoj svatko može proizvesti plug-inove koje Apache koristi prije vraćanja HTML-a korisnicima. Te se aplikacije nazivaju Apache Modulima.
Korištenje modula na Apacheu malo znači samoj aplikaciji, to je protok komada teksta kroz module prije nego ga se proslijedi natrag putem Interneta. Modul obavlja sav posao. Vrlo uspješan primjer je modul PHP, koji dopušta generiranje fleksibilnih i dinamičnih web stranica. Postoje mnogi slični moduli, koji proširuju Apache webserver u vrlo moćno oruđe, interakcijom s mnoštvom raznih aplikacija i podatkovnih formata na serveru.
Nakon što se uspostave standardi sučelja, koevolucijski razvoj postaje nalik utrci pilića i jaja (ako je ikad postojalo tako nešto). Media Playeri su vrlo dobar primjer ovog procesa. Ako želite proizvesti probitačan player, on mora podržavati mnoštvo različitih tipova medija, isto kao što ako napravite nov codec želite da on bude kompatibilan sa što je više playera moguće. Player je samo malo više nego okvir u koji smještate codece, čija snaga leži u jasnoći i transparentnosti s pomoću kojih su definirani standardi sučelja.

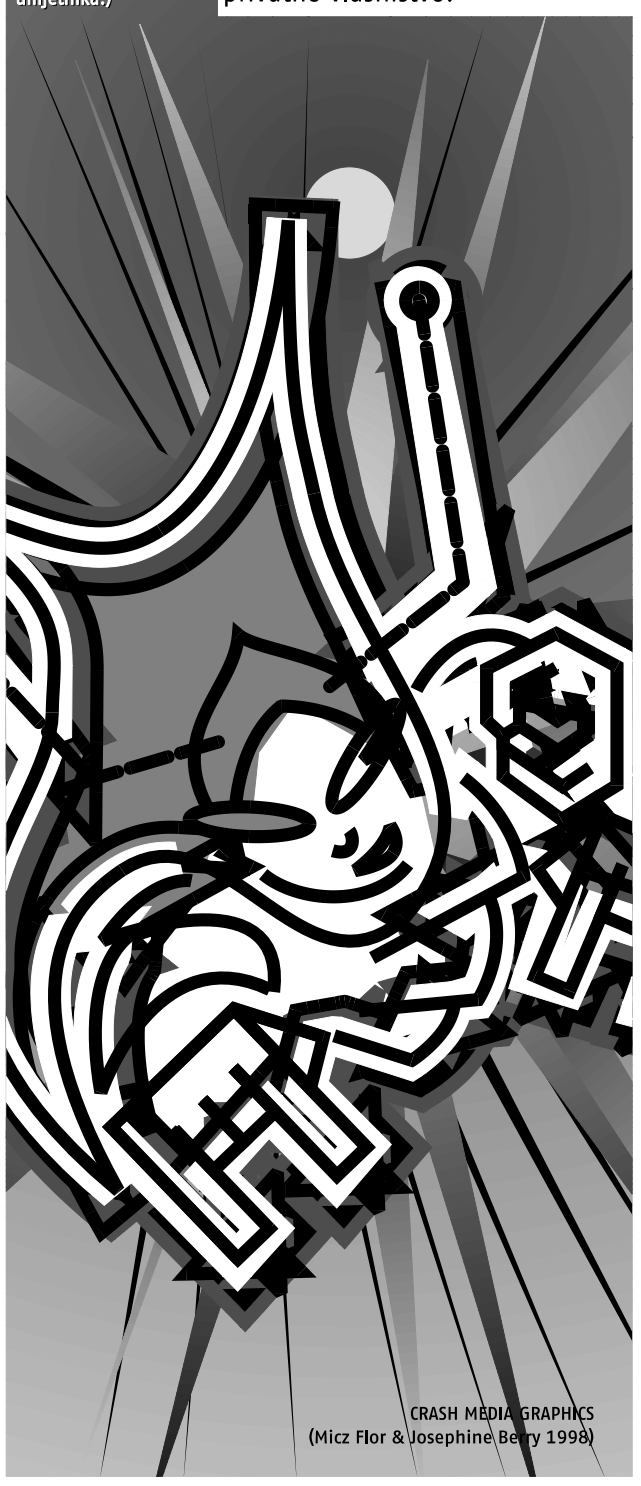
USUGLAŠAVANJE STANDARDA KAO STRATEGIJA ZA NEOVISNOST

Standardizacija nije baš nova ideja, zapravo ona je jedan od osnova industrijske revolucije (nakon rukotvorstva). Ono što je novo strateško je korištenje takovih standarda kako bi postali neovisni i fleksibilni, vrlo slično prvotnim ciljevima Digitalnog Artisana.
Možemo promatrati slične procese na području streaming medija. Po prisutnosti na tržištu, Microsoft i RealMedia su u vrlo tijesnoj utrci. Zbog njihove vrlo korporativne politike niti jedan od njih neće javno ponuditi svoje vlasništvo tj. codece. Daleko od toga. Manji poduzetnici koji pokušavaju prodrijeti na tržište prisiljeni su potražiti alternativna rješenja.
U slučaju videa, to je čini se MPEG 4 – umjesto Windows ili RealMedia. Takvim zajedničkim usuglašavanjem nezavisni razvijatelji softwarea mogu raditi na individualnim proizvodima i još uvijek osigurati kompatibilnost među proizvodima. Ako radite na motion trackingu za MPEG4 ili streamingu uživo za MPEG4, očito je da će vaš software za motion tracking moći biti upotrijebljen i za streamanja uživo, ako su oba sustava bazirana na MPEG 4 standardu. Takovi zajednički nazivnici tzv. standardi i sučelja mogu slomiti otpor velikih korporacija s manje prijateljskim stavovima prema razvijateljima softwarea.

(Umjetnik, engl. **artist**, je netko tko se bavi nekom od umjetnosti, dok je rukotvorac, engl. **artisan**, netko tko se bavi nekom mehaničkom djelatnošću. Slikar portretist je umjetnik, dok je slikar znakova i reklama rukotovorac, iako može imati ukus i vještinu umjetnika. Dok zanimanje prvog zahtijeva profinjen ukus i delikatne rukovanje, kod drugog su potrebne samo uobičajeni stupanj umješnosti i inventivnost za obavljanje svoga posla. Umješnik je onaj od kojeg se traži moć umješnosti i prilagodbe u obnašanju njegove zanimanja. Ta riječ ne sugerira ni ideju mehaničkog povinovanja pravilu koje se povezuje uz pojam umjetnika niti ideje istančanosti ili posebne vještine koje pripadaju pojmu umjetnika.)

STANDARDI ŽELE BITI SLOBODNI

Digital Artisan je postavljen kao opis novog oblika radne suradnje. Njegovi nedostatci leže u manjku redefiniranja ishoda (tzv. proizvoda) takovih suradnji, zbog čega ne uspijeva ponuditi potpuno shvaćanje promjena u suradnji samoj.
Možemo tvrditi da proglašavanjem potrebe za općim standardima i sučeljima među proizvodima, čini se ponovno ulazimo u prvu fazu industrijske revolucije, ponovno potvrđujući pravilo standarda kao ključa za proizvodnju na pokretnim trakama za masovna tržišta.
Čini se važnim da istaknemo važnost suradnje pri radu na standardima i sučeljima, ali i zahtjevima da takovi standardi i sučelja budu polazišno javno dobro, i ne mogu postati privatno vlasništvo.



CRASH MEDIA GRAPHICS
(Micz Flor & Josephine Berry 1998)

Ceci n'est pas un magazine

(We've crossed oceans of time to find you...)

Comments? Ideas? Flames? Metamute's new forum [http://www.metamute.com/forum] awaits you. Or contact us at the editorial address.

One thing to say about our effort to summarise Metamute and Mute's past and future in "Ceci n'est pas un magazine" *In our Metamute forum [], Quim Gil patiently traced a mini-history of "Ceci's" discussion. We've since had interesting forum chats with "Gabriel" [www.demokratica.org] and Frédéric Madre [www.pleine-peau.com] about its assumptions.
is how utterly symptomatic an exercise it was: before and after, sometimes nearly every day, you can read two lines here, an angry paragraph there, an artist's, coder's or musician's comment ' calling for more sophisticated and "reflexive" systems of remuneration and collaboration in post-digital culture.
In a similar vein, the rapprochement that is going on between more essentially (or essentialistically) "digital" cultures of production and those that are less digitally inclined, is producing such ideas far offside of net culture. Basically, "Ceci n'est pas un magazine" coincided with a moment of self-reflection among artists and other slippery entities in the "new economy". Taking stock of their exalted-yet-undervalued positions, it was clear new terms of engagement were required. The thing that perhaps differentiates these ideas from artists' historical quest to catapult themselves out of the culture industry's loop of auto-exploitation, is that complex material as well as social and professional networks now exist to make some version of such a system possible. How long this sometimes explosively fast, other times limping, but always chaotic process will last is anyone's guess. Things do of course have to be made, or built, but one useful imperative may be to stay as persistently deconstructive and analytical as one possibly can while building. The ever-present danger is instrumentalism: by which such efforts will just turn into a yet another technologically overdetermined folly.
In response to ASU's question about what has happened in our particular corner of the universe since we discussed, planned and visualised why "Ceci n'est past un magazine" we'd have to say that our accompanying *warning* - that this was a simplification of reality ' proves itself to be true again and again.
There is the most practical issue to consider, which is that these are incredibly early days; then there is the fact that we'd like to stick with the diagram's principle that its development should be steered in an interactive process. Although Mute did events, published a magazine and drew on a large invisible/visible network, Metamute had only the most basic seeds of interactive spaces. In these, we are now starting the conversation. Apart from emerging collaborative projects with writers and artists (reportage, tools), most of this activity is currently happening on the forum* in specific topic areas and through tie-ins with the magazine.
Here, and in our own discussions, a few core themes emerging.
1) Do not visualise the system as one system. Do not visualise the "tool" as one tool or the platform as one platform. Don't be blind to the way in which the network already does what you think you want to do. Instead, try and find zones of engagement, interface and exchange between "your" micro and "its" macro.
2) Value is context specific. In culture, it is one of the tightest semiotic nodes you can find. This is why it is anathema to so many to bring the landgrab principles of the market to areas of symbolic encounter. But, we already operate in mixed economies: before we start talking the specifics of currency, the doomsday scenarios of our submission to capitalism, can we use a better understanding of their "grain" to strengthen our own economic model?
3) The "mothership" and the "flock". Can there be enriching movement between the cultural concentration of self-instituting "motherships" (magazines, cultural organisations, publishers, libraries) and the more loose affiliations fostered across their boundaries (in lists, etc.)? What, really, are the economies at play in this existing dynamic?

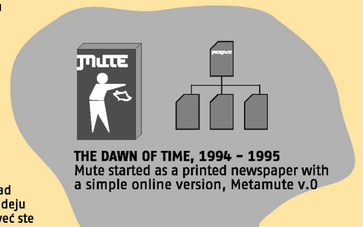
Pauline van Mourik Broekman (for the Metamute borg)

---

* In our Metamute forum [], Quim Gil patiently traced a mini-history of "Ceci's" discussion. We've since had interesting forum chats with "Gabriel" [www.demokratica.org] and Frédéric Madre [www.pleine-peau.com] about its assumptions.

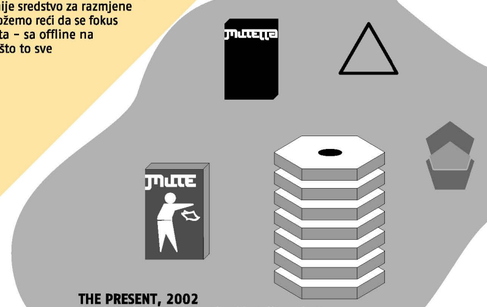
Mute's evolution in perspective
Over the last six months, Mute magazine has been in a suspended state of publication. During this time, we've been contemplating the implications of our magazine's content - the digital 'revolution' and its discontents - for its form and self-sustainability.
When Mute published its pilot issue, in 1994, the Net was anything but ubiquitous. Mute's original 'Financial Times' newspaper format was a deliberate attempt to debunk the information revolution's much vaunted inclusivity - hence our decision to make a printed object and our motto 'Proud to be Flesh'. Six and a half years later, we face a very different picture: the many-to-many publishing environment is now far more than a theory spouted by inspired techno-lotus eaters and our publishing gesture is dwarfed by the reality of today's Net.
So, our gawky teen phase of self-contemplation has resulted in a few structural and 'philosophical' adjustments. You might have seen the first signs of this in our fledgling e-letter Mutella and our recently relaunched Metamute website. Well, the long shadow of cyberspace has now fallen across our paper-bound and 'top-down' notion of content generation too.
Like us, you'll have come across words such as 'prosumers' and 'user-generated content'. Such New Economy buzz-speak for the consuming producer (or producing consumer) often functions as an alibi for no editorial at all or, worse, a vampiric relationship to a community.
Nonetheless, in sticking so monogamously to a traditional editorial model we have ignored the non-vampiric alternative.
If you think this is all a very long-winded way of saying we want to be in better dialogue with our readers, you're both right and wrong. Right because we do, wrong because that's only the start of it. Part of our objective is to continue producing Mute as a printed magazine; the other part is to develop discussion forums, tools/files/software exchange spaces, research areas and special publishing projects. This way, Mute can hopefully become a more accurate vehicle for exchanges that go on between us and you. You could say the editorial centre of gravity is shifting - from offline to on, and then imagine all that that implies.

Mute-evolucija u perspektivi
u posljednjih šest mjeseci, Mute magazine bio je u suspendiranom stanju publikacije. Za to smo vrijeme kontemplirali implikacije sadržaja našeg magazina - digitalna revolucija i njezina nezadovoljstva - za njezinu formu samodostatnost.
Kad je mute izdao svoje pilot izdanje,1994, Internet je bio sve samo ne sveprisutan. Mute-ov originalni "Financial Times" novinski format bio je namjeran pokušaj ismijavanja razmetljive uključenosti informacijske revolucije - otuda i naša odluka da napravimo tiskovinu i naš motto "ponosni da smo meso". Šest i pol godina kasnije, suočeni smo s jako izmjenjenom slikom: mnogi - mnogima izdavački okoliš sada je puno više od puke teorije kojusu iznjedrili techno-lotus uživatelji i naša je izdavačka djelatnost patuljak u odnosu na stvarnost današnjeg Interneta.
Naša čudna teenagerska faza kontemplacije sebe ili se rezultirala je u par strukturnih i i "filozofskih" prilagodbi. Mogli ste već vidjeti prve znakove našeg neiskustva u našem e-letteru Mutella i našem nedavno ponovno pokrenutom MEtamute websiteu. Duga se sjena cybersvemira nadvila i nad našu papirnatu i "top-down" ideju generacije sadržaja. Kao i mi, već ste se susreli sa riječima kao "prosumers" (professional consumers, profesionalni potrošači, PROTROŠAČI) ili "user generated content" (sadrzaj generiran od strane korisnika). Takav new economy buzz govor za konzumirajućeg proizvodača (ili proizvodećeg konzumenta) često funkcionira kao alibi za izostanak editoriala (riječi urednika) ili još gore za vampirsku vezu sa zajednicom. Kakogod, u tako monogamnom držanju tradicionalnih uredničkih modela ignorirali smo ne - vampirsku alternativu.
Ako ste mišljenja da je ovo dug i vijugav put do izjave kako hoćemo bolji dijalog sa našim čitateljima, u pravu ste i u krivu. U pravu jer hoćemo i u krivu jer je to tek početak. Dio naših ciljeva jest da nastavimo proizvoditi Mute kao tiskovinu; drugi je dio razvoj foruma za diskusiju, prostora za razmjenu alata/fileova/softwarea, prostora za istraživanje i posebne izdavačke projekte. Na taj će način, Mute postati preciznije sredstvo za razmjene između nas i vas. Možemo reći da se fokus uredništva premješta - sa offline na online, te zamisliti što to sve uključuje.



THE DAWN OF TIME, 1994 - 1995
Mute started as a printed newspaper with a simple online version, Metamute v.0

WHEN DINOSAURS STALKED THE EARTH, 1996 - 2000
A printed magazine with an online archive and Metamute v.1.0 (aka 'meta' soon to be archived on Metamute)



THE PRESENT, 2002
A printed magazine, the Mutella e-letter, Metamute v.1.1, archive, events

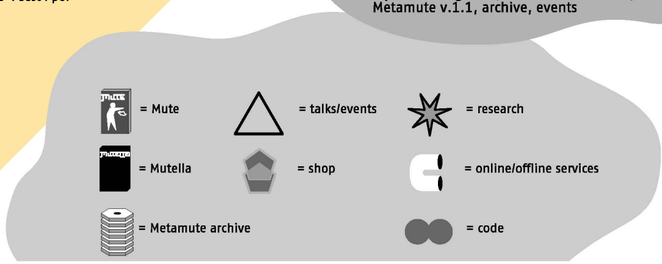
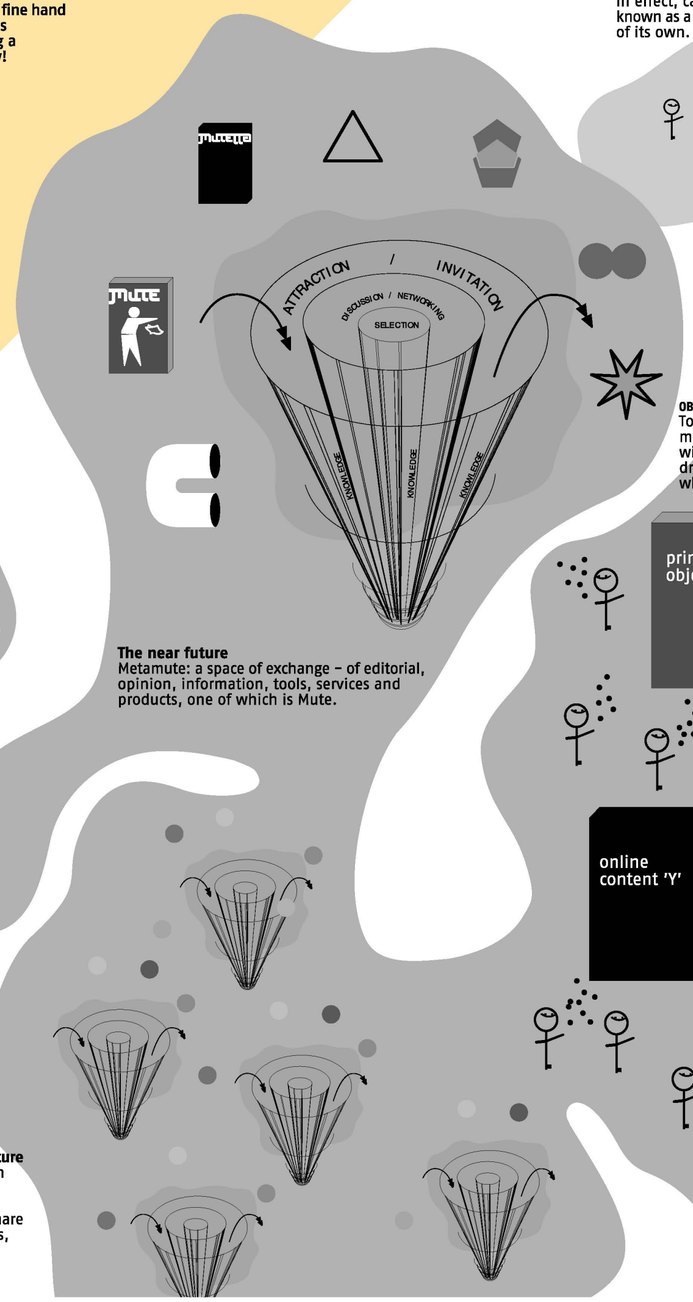


Illustration: originated by Quim Gil <qgil@metamute.com>
Executed at dawn by the fine hand of young Damian Jaques
NB you are approaching a simplification of Reality!

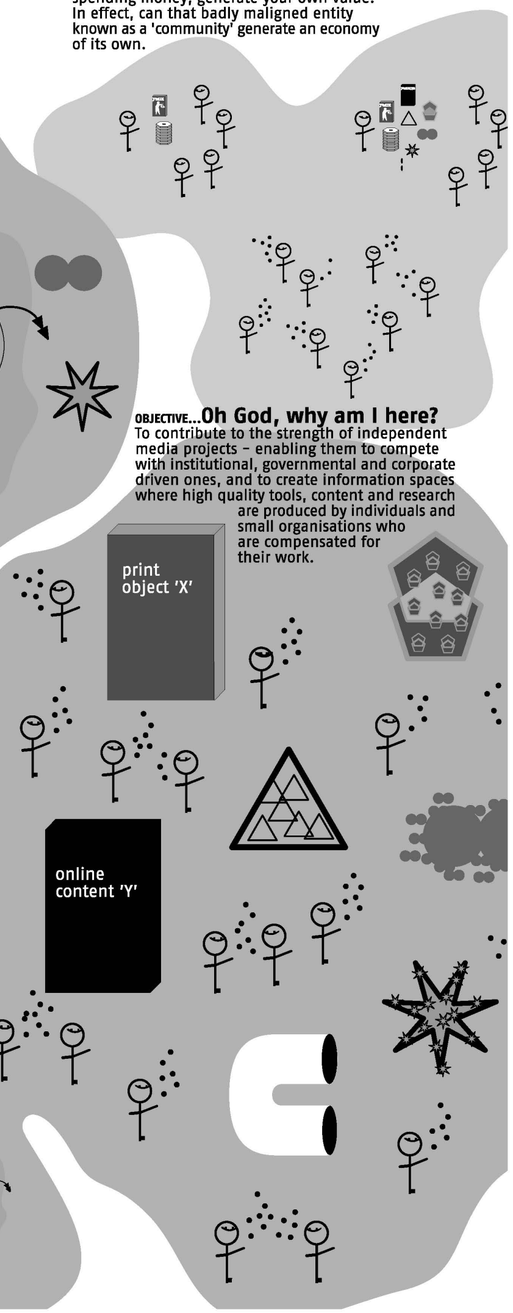


The near future
Metamute: a space of exchange - of editorial, opinion, information, tools, services and products, one of which is Mute.

The slightly more remote future
A decentralised space which increases the networking capacity of complementary independent projects - to share experiences, practices, tools, services

Who is Who?

In the classical editor-reader relationship the roles are simple: editors edit and publish, readers read and pay. What we are more interested in is a variant of the slogan 'Stop spending money, generate your own value!' In effect, can that badly maligned entity known as a 'community' generate an economy of its own.



Jedna stvar koju valja kazati o našem pokušaju da sumiramo Metamuteovu i Muteovu prošlost i budućnost u "Ceci n'est pas un magazine" U našem metamute forumu [] Quim Gil je strpljivo iscrtao mini povijest rasprave o "Ceciju". Mi smo otada imali zanimljive forume s "Gabrielom" [www.demokratica.org] i Frédéricom Madre [www.pleine-peau.com] o njegovim pretpostavkama. jest koliko je to krajnje simptomatičan čin: prije ili kasnije, ponekad gotovo svaki dan, mož ete pročitati nekoliko redaka ondje, ljutitu odlomak ovdje, umjetnički, programerski ili muzičarski komentar, koji zahtijevaju sofisticiraniji i "refleksivniji" sustav nagrađivanja i suradnje u postdigitalnoj kulturi. Na sličan način, približavanje koje se događa između esencijalno (ili esencijalistički) "digitalnih" kultura produkcije i onih manje digitalno nastrojeni, proizvodi takve ideje daleko izvan granica net kulture. U osnovi, "Ceci n'est pas un magazine" poklopio se s trenutkom autorefleksije među umjetnicima i drugim klizećim jedinkama u "novoj ekonomiji".

Gomilajući svoje [taking stock] uzvišene ali potcijenjene pozicije, bilo je jasno da su potrebni novi uvjeti angažmana. Ono što možda razlikuje ove ideje od povijesnog nastojanja umjetnika da se katapultiraju van kulturalno-industrijske petlje samoizrabljivanja jest da danas postoje kompleksni materijal kao i društvene i profesionalne mreže koje omogućuju neku verziju takvog sustava. Koliko će dugo ovaj, ponekad eksplozivno brz, ponekad šepav, ali uvijek kaotičan proces potrajati možemo samo naslućivati. Stvari se naravno moraju izraditi, ili izgraditi, ali koristan je imperativ možda da, dok gradite, ostanete uporno koliko god možete dekonstruktivni i analitični. Uvijek prisutna opasnost instrumentalizma: zbog čega će se sav taj trud pretvoriti u samo još jednu tehnološki nadodređenu glupost.
Kao odgovor na ASUovo pitanje što se dogodilo u ovom našem zakutku svemira otkad smo raspravili, planirali i vizualizirali zašto "Ceci n'est pas un magazine" morali bismo reći da se naše popratno "upozorenje" - da se tu radi o pojednostavljenju stvarnosti - uvijek iznova pokazuje kao istinito.
Valja razmotriti najpraktičniju stvar, a to je da su sve to tek nevjerojatno rani povoji; onda tu je činjenica da bi se htjeli pridržavati principa dijagrama - da bi njegovim razvojom trebalo upravljati interaktivnim procesom.
lako je Mute priređivao događanja, objavljivao časopis i crtao na velikoj nevidljivoj/vidljivoj mreži, Metamute je nosio samo osnovne zametke interaktivnih prostora. A u njima mi sada započinjemo razgovor. Osim novonastajućih surasnji s piscima i umjetnicima (reportaže, alati), većina se te aktivnosti sada događa na forumu* u specifičnim tematskim zonama i kroz poveznice sa časopisom.
Ovdje, i u naš im vlastitim diskusijama, kristalizira se nekoliko jezgrenih tema.
1) Ne vizualizirajte sustav kao jedan sustav. Ne vizualizirajte "alat" kao jedan alate ili platformu kao jednu platformu. Nemojte biti slijepi za način na koji mreža već radi ono što vi mislite da hoćete napraviti. Umjesto toga pokušajte potražiti zonu angažmana, sučelja i razmjene između "vaše" mikrorazine i "njene" makrorazine.
2) Vrijednost je kontekstualno specifična. U kulturi, to je jedan od najužih semiotičkih čvorova na koje možete naletjeti. Zato je anatema mnogima uvođenje grabežljivih principa tržišta u područja simboličkih susreta. Mi već djelujemo u miješanim ekonomijama: prije nego što počnemo razgovarati o specifičnosti monete, o potopnim scenarijima našeg pokoravanja kapitalizmu, ne možemo li upotrijebiti bolje razumijevanje njegove "tkanja" da bismo ojačali naš ekonomski model?
3) "Matica" i "stado". Može li biti obogaćujućeg kretanja između kulturne koncentracije samoutemeljene matice (časopisi, kulturne organizacije, izdavači, knjižnice) i slobodnijih organizacija stasalih preko njenih granica (liste itd.)? Što su, zapravo, ekonomije koje sudjeluju u toj postojećoj dinamici?

Pauline van Mourik Broekman (za Metamute borg)

---

* U našem metamute forumu [] Quim Gil je strpljivo iscrtao mini povijest rasprave o "Ceciju". Mi smo otada imali zanimljive forume s "Gabrielom" [www.demokratica.org] i Frédéricom Madre [www.pleine-peau.com] o njegovim pretpostavkama.

THE PRODUCT IS DEAD! LONG LIVE THE PRODUCT!

Micz FLOR

A few years ago, the sudden draft of a revolutionary scent caught the developed world. The 'Digital' had arrived and blended itself into all kinds of discourse. The 'Digital' seemed to bring together the social and the economic, the information and the product, the communicative and the competitive. Enthused by the free floating potential of the shockingly new, many alternative economic and social models were formulated, utilising the utopian powers of the digital era.

Many such models were combining the dramatic change perceived in the way we work and the way we exchange goods or such work. Collaboration became a central issue in order to get things done. A prominent model of its time was the Digital Artisan. Today, s/he is dying. At the time of birth, much effort was made to formulate the differences of the work process between digital media and a conveyor-belt factory. In doing so, one central issue did not receive much attention, the gradual disappearance of the product itself.

The downfall of the Digital Artisan might be used to outline the profound restructuring of the concept of collaboration. Efficient collaboration today has little to do with making products. Instead successful collaboration is focussing on interfaces between products, these invisible almost non-existent but immensely powerful and strategic in-between spaces.

THE RISE OF THE DIGITAL ARTISAN

The 'Digital Artisan' was born in the mid of the 90s, the last decade of the 20th century, which was the time when the depressing economic downslide was suddenly overturned by the arrival of the 'there's-no-limit' digital world, which was vast and as globally networked as locally possible. There was an endless sea of interactive experience and mind-expansion. And there was a desire for tools and solutions: the key to success for the Digital Artisan.

In those days, CDs would weigh heavier than gold. There was the belief that the economic logic of the digital world would finally overcome the restraints and repression of the factory-based conveyor-belt slavery of Fordism. The perceived effect digitised formats and networks had on day-to-day life influenced not only the hard structure of markets and products, but also the soft reality of the way we live and work. Following this experience, the Digital Artisan was invented as an alternative model to embrace this change. In fact, it attempted to do all a scientific needs: describe the existing structure sufficiently, expose points of potential intervention to control the reality of the market, and predict a future development or – at least – allow a qualified guess.

THE DIGITAL ARTISAN IN A NUTSHELL

In one sentence, within the digital world the modes of working have undergone dramatic change which in return generates a new social and economic structure of 'work', and the Digital Artisan appeared as a self-determined consequence.

The most significant change is implied in the product itself. It is digital. This means that the existence of a working prototype is all there is needed. Then go and launch a global distribution. This is very different from other product cycles. Imagine the reproduction of the prototype of a car (probably from Ford). In comparison, the digital prototype is re-produced at next to no costs. The car instead, requires the factory, the conveyor-belt, the workers, the material, the logistics. Very little of that is needed when the Digital Artisan is at work. Once the first Tomb Raider game is burnt on a CD, the costs of reproduction are laughable.

But not only is the product different, more importantly, the production process is a different one either. The Digital Artisan locates himself (mostly him, sometimes her) in a different working environment. When working in the field of digital media, your skills are at the centre of production. Your skills will get you a job. Additionally, when a task needs to be done, you will form workgroups which come together to solve the issue, everyone chipping in their skills. This means that your work is self-determined and so is your learning. And the workgroups are project oriented, far distant from the organisational structures of ancient factories. In other words: it's your decision to work on weekends and stay in the office late.

The Internet was yet another tool to amplify this change. And the Digital Artisan was at the core of the new success. Until reality became stronger.
And things just didn't look so easy anymore.

THE FALL OF THE DIGITAL ARTISAN

Many factors contributed to the end of the Digital Artisan. To name but a few, the Internet – initially playing an important role in the rise of the Digital Artisan – accelerated his death. Instead of giving work to the skilful Digital Artisan from the West, the Internet would become a brute tool of capitalism, buying into cheap HTML and Flash labour camps in the East and beyond.

Not only was the exquisite position of the Digital Artisan at risk from cheap competition outside of his/her cultural region. Even within it's own habitat it became the victim of vicious competition. The implicit irony: an alternative economic model which positioned itself centre-left and outside of the old economy, would be suffocated by the most fundamental equation of capitalism: supply and demand.

In the golden years of the Digital Artisan, there were very few skilled like her. This potential was immediately discovered by all sectors of society and reshape society as a whole. Digital became desirable not only for education and economy, even art and culture, ex-convict rehab programmes, adult education courses, training centres, weekend public library courses, name it, discovered the Digital. In the end of this intense and short development, the Digital Artisan lost its exclusive status and became cheap.

But was the Digital Artisan all that new? Despite the futuristic and utopian assumptions, the concept of work, products and resources was astonishingly closely to times prior to the industrial revolution – which is not that astonishing given the name 'artisan'. The pre-modern artisan would contribute his specific skill and artistry to a project, let's say building a gate. One would be the blacksmith, doing the iron work, another artisan would contribute the masonry. Combining their skills, they would build the gate. In theory and practice, the Digital Artisan would do the same. Together they would build the CD, the software, the website, the trailer. Following the same principal, collaboration would mean working on a product together. The fact that it is digital is more or less secondary.

AWAY FROM THE PRODUCT AND BETWEEN THE PRODUCTS

The concept of the Digital Artisan was so clearly illustrating a contrast to the Fordist model of factory production that it ended up proposing something new by doing the same... only differently.

Modelled on concepts prior to the industrial revolution, the Digital Artisan failed to give full credit to the dramatic change of the developing process. Collaboration would still be measured by the outcome, by the functionality and/or acceptance of a product. This product would be the result of a more flexile work process, still oriented on deadlines and budgets.

True, collaboration is a mighty strategy for developing products in the networked world. Looking at successful collaborations today, the Linux OS is most commonly held up as a shining example. Rightfully so. But what is most striking about successful products in the Open Source community is not the product itself, but the process by which such collaboration becomes powerful.

Prior to the product development, yet another process of collaboration lays the most essential foundation of any larger development: inventing and agreeing on standards and interfaces. The key to new modes of working in the digital age is the collaborative decision making on standards rather than combined efforts of developing applications.

THE WIN-WIN SCENARIO OF COLLABORATIVE DECISION MAKING

One prominent example for the powers of standardised interfaces is the development of the Apache webserver. And for good reason, this example is rooted in the Open Source community. Standards require two things: clarity and transparency – not necessarily key objectives of most software developers aiming to own code and patent algorithms.

What the Apache webserver does is handing out required files using the Hypertext Transfer Protocol HTTP. There are many applications doing exactly that. What makes Apache so interesting is the clear definitions by which third parties can produce plug-ins to be used by Apache before returning HTML to the users. Such applications are called Apache Modules.

Running a module on Apache means little to the Apache application. It simply means to pass a piece of text on to the module, before sending it back through the Internet. The whole work is done by the module. One very successful example is the module for PHP, allowing to generate very flexible and dynamic webpages. Many similar modules exist which allow the expansion of the Apache webserver into a powerful tool, interacting with many different applications or data formats on the server.

Once interface standards have been established, the co-evolutionary development becomes like a chicken and egg race (if there was such a thing). Media Players are a very good example of this process. If you want a player to become very prominent, it should support many types of media.
And if you develop a new codec for playing video or audio, you would want it to be compatible to as many players as possible. The Player is little more than a shell in which codecs can be placed. And the strength of the shell as the clarity and transparency by which the interface standards are defined.

New economic models of collaboration such as the Digital Artisan are still built on a conventional understanding of the product. Moving the attention away from the product and towards the spaces in-between, literally nothing seems to be stopping us. It is the interfacing of products which describes the new reality best and holds the strategic key for independent development.

AGREEING ON STANDARDS AS A STRATEGY FOR INDEPENDENCE

Agreeing on standards is not exactly new, in fact it is one of the foundations of the industrial revolution (following artisanship...). What is new though is the strategic use of such standards to remain independent and flexible, not unlike the initial goals of the Digital Artisan.

We can observe such a process today in the field of streaming media. In terms of market presence, Microsoft and RealMedia are in a neck-to-neck race. Embracing their very corporate policy, neither would release their property (i.e. codecs) openly. Far from it. Smaller developers who are trying to establish themselves on the market are increasingly going for alternative solutions.

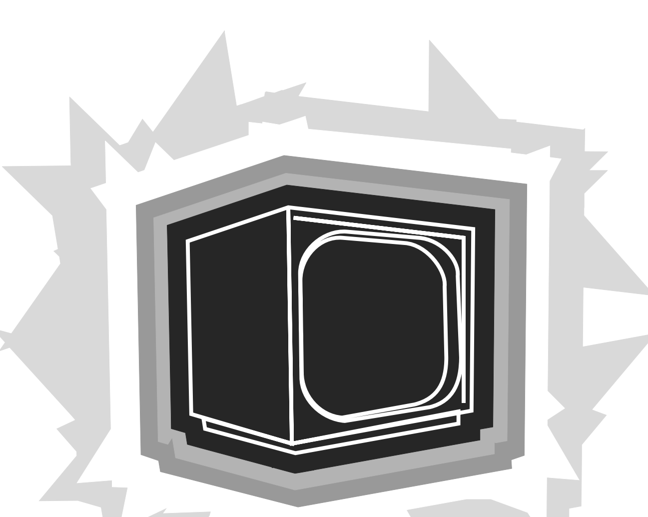
In the case of video streaming, this seems to be MPEG-4 – instead of Windows or RealMedia. With such a mutual agreement, independent developers can work on their individual products while still assuring a cross-compatibility between products. If you are working on motion tracking for MPEG-4 or live streaming for MPEG-4, it seems obvious that in the end your motion tracking software can be used for a live video stream as well, as long as both systems are based on the MPEG-4 standard. Such common denominators, i.e. standards and interfaces might well break the backs of larger corporations with a less developer friendly attitude.

STANDARDS WANT TO BE FREE

The Digital Artisan was laid out to describe a new mode of collaborative working. It's shortcomings lie within the lack of redefining the outcome (i.e. product) of such collaboration and therefore failing to give a thorough understanding of the changes of collaboration itself.

It could be argued that by proclaiming the necessity of generalised standards and interfaces between products, we seem to be re-entering the first phase of the industrial revolution all over again: re-confirming the rule of standards as the key to mass-market conveyor-belt production.

It seems important not only to stress the importance of collaborative work on standards and interfaces, but also demand that such standards and interfaces should by default be in the Public Domain, and can not become private property.



CRASH MEDIA GRAPHICS
(Micz Flor & Josephine Berry 1998)

EDITORIAL

'net.society' and 'cyberculture', these mainstream media buzzwords, after their rapid dissemination in the 90s, are starting to lose their undisputed claim to self-evidence. The period when everything should have been introduced to the web, become a part of the network or updated through new information technologies is finally coming to an end... or seemingly the time has for a systematic UPGRADE. While the 'global village' divaricated into the 'global market' of corporations and the 'net.society' of artists and activists, most of the times we failed to perceive the changes in our immediate working environment. Paradigms/utopias such as 'paperless office' and ' digital workflow' from the end of the 80s have been supplanted by new ones such as 'online workspace' and 'distributed production'. The earlier need for digital tools is now oriented towards the employing of the structural benefits of digital network environment. The pioneering role therein of academic and non-profit production and the research and development vested in them remained largely unfamiliar to the general public, informed by the corporate sponsored media.

Parallel to the state funded and official culture an almost integral system developed within the "new media culture"... another system of values, of distribution, of copyright, of production, as addressed in Micz Flor's text.

Independent media projects ranging from net.radio, community news-services to mailing lists became a relevant source of information. Rare endeavouring analogue media such as 'mute' magazine actively reflect their role and functioning models in the interaction with its audience. Museums that in part succeeded in adapting to new media are superseded by considerably more efficient media festivals. The focus shifted from the space to the momentariness of a state. The production moved to small media labs or even their transitive incarnations, such as those described by Geert Lovink. Intermittent convergences and contacts between these two systems yielded at some place hybrid fruits – institutions (ZKM, AEC, V2, ICC...) that are struggling with varying success for their existence on the limits of the two opposing worlds. When will these isolated phenomena and systems see their implementation in the of-line world depends on the specific responsivity of the milieu.

While the Dutch ministries united under the auspices of the Gigaport project 'give away' the infrastructure necessary for research, development and creative purposes to its academic and non-profit projects, in Linz the first significant attempt is made to bring together media initiatives around a culture channel for net production. How much will this attempt succeed in leaving behind the concepts of ARTE and of Dutch TV broadcasting experiments and succeed in uniting the initiatives in this field remains to be seen in couple of weeks. The goal of uniting/strengthening through an overreaching European association (European Cultural Backbone and Interfund) or a regional association (such as Scandinavian NICE), for the purposes of a common approach to European institutions, has been set out from the very beginning. The ASU2 should provide a productive reflection and an impulse for new issues and new technological solutions, and facilitate new projects in this field. Yet how much attention will ASU2 receive and how much of the particular character of the Art Servers Unlimited will it convey to the Croatian milieu? We leave that for September 7–15, 2001, in Labin – Culture Centre 'Lamparna' – at the second international meeting of independent net media, alternative technology developers and net.culture and net.art producers.

Željko BLAĆE / organiser of ASU2

The Importance of Meetspace

A Manual for Temporary Media Labs

Geert LOVINK
for nettime
January, 2000

The idea of a temp media lab, situated within an existing event, museum, or similar institution originates from dissatisfaction with the current forms that presentations of media projects typically take during conferences and other public events. Exhibiting webpages still does not make much sense: their lively, layered complexity gets lost. Even the interactive installation is not the proper medium to express net.works. In previous years much has been done to introduce new media to an ever-growing audience. But the networks themselves, their mysterious and seductive aspects, remained invisible. It is hard to represent or even visualize what is actually happening on a mailinglist, a newsgroup, a chatroom. Demo-design can give us a clue, but it remains soulless, empty and too easily turns flows and exchanges into dead information. Now that the varieties of virtual communities are growing, it is no longer enough to merely announce their existence. People demand substance--not only outsiders but, most of all, the members of the groups themselves.

The best way to speed up the process of production is to meet in real space, to confront the loose, virtual connections, to engage in the complex and messy circumstances of real time-space, to and present the audience (and possible future participants) with actual outcomes. And then go back again, in scattered places, on-line. New media are not merely storing the old. They do not only give access to exisiting information. Their most lively and attractive aspect lies in their apect of communication, collaboration, and exchange. This is the essence of today's computer networks. Large media corporations, on the other hand, view these innovations differently. For today's virtual class, new media merely offer new ways of electronic commerce and e-business, effeciency, and flexibilization of the labor force and control over the on-line behavior of the masses. The role of the former welfare state is ambivalent, to say the least. On the one hand, it was the state which did the groundwork and built the costly infrastructure, while this very state now is selling out, cutting social costs to zero, installing a new regime of (private) control, and policing its populations (mainly young people). Communication means noise to them, empty exchanges that can be studied to maximize their attention profit. Users are being reduced to potential buyers of goods and services, controlled by companies and police units.

This is not a doomsday scenario. It is becoming a reality, despite all naive, neoliberal talks of bright cyberfutures, dating from the early days of the Internet hype. People are indeed becoming aware of this dark aspects of the use of digital technologies. One way not to give up on these positive, utopian aspects is to increase awareness, to fight conspiracy mythologies, and, most of all, to organize scattered users in the struggle against surveillance and corporate takeover. Should we still dream of interactivity and other, more accessible interfaces? Access to what? Are portals with the CNN type of WebTV the only remaining option now that the Net is rapidly approaching its controlled and regulated status of mass medium? And is this return of the real closing down our phantasies? How would we define tactical use of media? Which particular connections between text, audio, image (and noise) do we find useful? In what way could radio, Internet, print and real-time/on-line events be combined?

The idea of temporary media labs were born of the desire to cover events, conferences, festivals, and demonstrations in search of a specifically Internet style of reporting. We could mention here some early examples, such as the live web journals produced during Next Five Minutes 2 and 3 (www.n5m.org), the Ars Electronica festivals since 1996 (www.aec.at), the Euro-protests in Amsterdam, June 97 (www.contrast.org), or the hackers' gathering Hacking in Progress in August 1997 (www.hip97.org). The format of the on-line journal is trying to bridge the real and virtual by building-in interactive elements between on-line audiences and the actual site. Web journals are exploring unusual ways of reporting, with image, sound and text, allowing remote participation, before, during, and after the event. These days web journals are almost standards for all sorts of corporate events, intergovernmental meetings and global summits, conferences and fairs. The websites of such live events now all go with streaming media features, with image and/or sound. The Temporary Media Lab concept goes one step further. It no longer covers an ongoing event but, instead, targets the hands-on production of content in and around an already-exisiting group or network of groups and individuals. It is patently clear that networks are good at discussing and preparing but not at actual production--that has to be done on the spot, face-to-face. Only in this setting can we overcome the tensions that so easily build up in virtual worlds and, thereby, produce small multimedia pieces together using available resources.

Conferences are known and respected as effective accumulators and accelerators. They offer ideal opportunities to recharge the inner batteries in the age of short-lived concepts.

Conferences are known and respected as effective accumulators and accelerators. They offer ideal opportunities to recharge the inner batteries in the age of short-lived concepts. Temporary media labs are even more effective in this respect: they focus, speed up, intensify, and exert a longer-term effect on local initiatives and translocal groups. Meetings in real space are becoming a more and more precious good for the way they add a crucial stage to almost any networked media projects, whether in the arts, culture, or politics. Unlike conferences, though, the role of the (passive) audience remains open yet undefined. As with any other concept, the broader public will be confronted with the issue anyway, sooner or later. Temporary media labs are experimenting with social interfaces, visual languages, and cultural/political processes. Though the immediate outcomes can be presented at the end of the session, the real impacts of such small task forces, perhaps, only comes later, elsewhere.

Hybrid WorkSpace (HWS), which took place during the 1997 Documenta X in the Orangerie in Kassel, went on for a three-and-a-half-month period; it received an impressive share of the 620.000 visitors who came to the event. Fifteen groups stayed for a ten-day period each; among those groups were the German Innercities campaign, No One is Illegal, We Want Bandwidth (www.waag.org), some audio initiatives (which later turned into the Xchange real-audio/net.radio network: www.re-lab.net), loosely affiliated or unaffilated tactical media practitioners involved in focussing on global media (www.n5m.org), the Deep Europe/Syndicate group from former Eastern Europe (www.v2.nl/east), a group preparing the nettime _README!_ book, which has now been published (www.nettime.org), and finally the first Cyberfeminist International, which brought out their own documentation (www.obn.org). The documentation of the Workspace can be found at www.medialounge.net. Medialounge is a database of 250 small European media art labs, a result of Hybrid Workspace and other meetings in which bottom-up networks of European new media culture is being created.

The Revolting Temporary Media Lab in Manchester, which took place for five weeks in August/September 1998, has been a follow up of HWS. Revolting, organized by Micz Flor (www.yourserver.co.uk) took place in very different social environment, compared to Kassel, away from the big art crowds. It had a similar mix of people, themes, and low-tech approaches. It brought together local groups and communities to focus on practical outcomes, small presentations, and debates. Revolting had a special emphasis on spreading specific content via different media, such as a regular free newspaper, local radio, and the Net.

The third Temporary Media Lab took place in the project space on the fifth floor of the Kiasma, the Helsinki contemporary arts museum, which opened in June 1998. The media lab went on for five weeks (october/november 1999 The name TEMP is a reference to the TEMPOLAB meeting in the Kunsthalle Basel (June 98), a closed session of a distant though neighboring tribe, the global contemporary arts scene, curated by Clementine Deliss. It is of course also reference, and tribute, to Hakim Bey's Temporary Autonomous Zones, a reminder that revolts of anger and desire, of passionate bodies and souls, remains an option, despite the overall victory of global capitalism. Five groups each worked on five different topics (www.kiasma.fi/temp). First came a newly formed European network of groups working on issues of refugees and illegalized emigrant workers. The group organized and coordinated the demonstration held in Tampere during the Euro summit on this delicate political topic (see: www.contrast.org/border). In december this group again gathered in Amsterdam where this network was officially founded, with participants from even more countries. Balkania was the name of the second gathering. Twenty media artist from South-East Europe discussed the situation in their region after the Kosov@ conflict and drew (negative) utopian images to bypass the current dramatic situation in the Balkans. The third, all Finnish group focussed on the technology policies in Finland itself. "Nokia Country/Linux Land" dealt with the growing power of this telecommunications giant on the one hand, and a free operating system on the other. What influence is Nokia have on the ever shrinking welfare state? And is power really challanged with the introduction of open source software such as Linux, which originates in Finland? During the fourth group a Nordic / Scandinavian / Baltic network of media labs and media arts institutions was created, with a special emphasis in the program on the difficult situation in Belarus. Two events marked the closing of temp: a one day conference on the urban condition in Asia, organized in conjunction with the opening of the Cities on the Move exhibition in the same Kiasma building, and an environmental web-base game, open for public participation. Temp finished with a small exhibition of the results.

To close with, some general remarks. Some groups and individuals are making a good use of the facilities on offer, others do so in a lesser way. So what? The temp media lab concept is not an army setup or a content factory. It is just a model, connected to similar initiatives and situations, such as the Polar Circuit in Lapland ANAT's summerschools in Australia, the recent workshop in Ljudmila (Slovenia) of Virtual Revolution and obviously Oreste at the Venice Bienale of 99. Digital media arts and culture are all in a flow. Our social networks are unstable media and the outcomes are hard to predict in the short run. But I am convinced that temp media labs are a strong motor behind the networks of digital culture we all envision. The temporary, local truth has made it worth the effort to organise such events. Time and time again, until the format runs out of energy and we all know, by intuition, how to set up networks, servers, sites – and most of all: how to deal with the all too human flaws in communication.

Labinary

NO COVER – GO CENTERFOLD!

ASU2: Back to the future – forward to the past?

Manu LUKSCH / Armin MEDOSCH, London, Kolovoz 2001

I) INSTITUTIONAL QUESTIONS AND THE SOCIAL FABRIC

In 1998 a small conference called Art Servers Unlimited was organised in London by Manu Luksch and Armin Medosch. In lack of a better word we called it "Art Servers", adding *"Unlimited" to* refer to the unlimitedness of networked communications. We did not really want to limit by definition what an Art Server is, but quickly a few characteristics and a common understanding emerged. Art Servers were not just about art but about supporting and providing a platform for new forms of digital cultural work which often (however, not necessarily) combines elements of art and culture, activism, alternative technologies, journalism and research. Some ASUs were running also physical spaces, which served as open laboratories, cafes, meeting places, focus of local and international scenes. But apart from such generic characteristics it is still true what Janos Sugar said at his keynote speech at ASU1 in 98: "Every single organisation or initiative represented here [London] is a fine tuned response to an actual local situation." It would still be misguided to try and define ASUs in a way that includes some and excludes others. However, where do we draw the line? Would we hesitate to recogni*se commercial ar*t sites such as eyestorm. com or the web-sites of big museums like the Whitney or the Guggenheim as ASU, even if they take on supportive activities such as commissioning or promoting? Is it just a matter of scale, is only small beautiful and the biggies are the baddies? We hope that the 'institutional question' will be discussed more soberly and more in depth at ASU2. Much confusion seems to surround this questions and many prejeduces are brought in. However, 'institutions' in the generic sense of the word, are socially negotiated ways of organising certain tasks in society. Much more than any physical circumstances or resources what counts in this new immaterial sphere of work is the social fabric of people who are involved. The apparent lack of hierarchic structure of networks does not mean that there are not some people who hold more power, exert more influence, which in return, creates envy or sometimes justified anger about lack of transparency and behind the scenes manoeuvring. Turmoil about the moderation of an important mailinglist recently has shown how such unresolved questions can generate some very destructive energy. The existence of conferences like ASU signifies the emergence of a new form of 'institution', the networked cultural organisation. By adressing institutional issues and human relations, we hope that we can together build upon experiences of the past and find a better understanding of the tasks involved.

II) VIRTUAL/REAL INTER-ACTION

"Media art doesn't mean a particular art form, but an enhanced consciousness about the medium we are using, which can be or should be recycled into other more conventional areas." [Janos Sugar, ASU1 1998] This is obviously an important topic at ASU2, which is not only about "art servers" but also about "autonomous spaces". ASU is not about building the digital equivalent of an ivory tower. There is still too much creativity which goes unconnected and too much connectivity, which is not creative. The net becomes soon boring (or even potentially dangerous and predatory) if it offers constantly totally virtual experiences only. It needs to refresh its tcp/ip exchanges with analogue experience and concepts transferred into code. To bridge the 'digital devide' in arts and culture is certainly not a one-way concept. The key phrase in Janos' statement is the "re-cycling" back and forth. Concepts long talked about -- cross-over, hybridity, interdisciplinarity or even, for .coms sake (the marketing term) 'convergence' -- have not lost their value yet. There is still much more to be seen, for instance, of documentary film and video de-linearized on the net, of conventional broadcast media like radio and tv getting connected to participatory practices on the net, of programming and development more closely linked with social research and experimental design approaches. Let's hope that ASU2 will raise some of these questions in a new way, so that this meeting is less about re-establishing or re-negotiating old terminology, but more about just being part of and engaged in something - a youth / street culture finding its own political expression, in parts by the use of digital networks.

III) FIGHTING THE WINDMILLS OF POWER

In 1998 the commercial take-over of the internet was apparently choking out the life of small independent organisations concerned with creative use of the net - the very notion of unlimitedness seemed to be under threat. At the beginning of that year two well known art servers had to close down, International City Berlin and Adaweb. The informal discussions at ASU1 therefore focused a lot on how such small organisations could help each other rather than go begging for state funding or private sponsorship. Important ideas were raised such as the Interfund, an initiative for the creation of a small funding pot; other ideas centred on topics such as mutual assistance through exchange of skills and resources, setting up web centres of expertise and information on projects, collaborations and, yes, funding. Three years later the situation has changed a lot in some respects. Web centers of information on institutions, funding and collaborations have been created - see for example the European Cultural Backbone with its new website and the relaunched medialounge.net. The commercialisation of the Internet, with the dot-com boom, came and blew over like a tornado. It has left some wreckage behind, but most of the small independent Internet groups still exist and new ones have been created. Other institutions have significantly grown and do look much more like proper institutions now with a relative level of financial security for the near and mid term future. Commercialisation did not lead to the extermination of creativity, but the development of capitalism does continue to create difficult situations for art servers, yet in other forms than we originally might have thought so. Backspace for instance, where the informal part of ASU1 took place, had to close down, not because of the commercialisation of the net but because of the property boom in South London, a gentrification process ironically triggered by the completion of the "cathedral of the arts" in the shape of Tate Modern Gallery. Especially in such cities as London real space seems to be the biggest problem of all. Other threats come from often obscure legal struggles, which nevertheless have the potential to level the playing field in favour of big multinational corporations and institutions of the state. Recent 'High-lights', in the negative sense, were the Digital Millennium Copyright Act (DMCA) in the United States, new international patent laws and extension of powers of law enforcement authorities, from surveillance to the bad old habit of censorship, and, last not least, the new regulation of the domain name system through ICANN. The DMCA is designed entirely in favour of the big owners of intellectual property rights, like film studios and record companies. In particular it outlaws software that can circumvent copyright protection. This creates anomalies, where the 'fair use' of copyrighted material becomes impossible and research and education suffers from narrow-minded financial interest. The USA have become a global enforcer of intellectual property rights, trying to impose legislation similar to the DMCA on all countries. Likewise with patents on software, which leads to laughable but also regrettable patents on 'inventions' whose originality can be doubted such as 'one-click-shopping'. Patents on software pose a threat to open source software development because algorithms which represent common knowledge become protected. Programmers might be forced to consult their lawyers after every second line of code, something that maybe companies can manage but not independent developer communities. Apart from internationally concerted actions to strengthen the grip of the state on the communication on the Internet there have been efforts also on a multinational level. Buzzwords such as Echelon and Enfopol have gained some notoriety, but maybe the potentially most damaging piece of legislation is the international Cybercrime Convention, drafted by the Council of Europe. This convention outlaws not only any kind of hacking activities, drawing no line between criminal hackers and legitimate democratic protest such as virtual sit-ins, it makes even the possession of 'hacking tools' illegal. Even security experts in the industry criticise that this does not make the net a safer place but prevents them from using important tools for testing the security of systems. Cases such as ETOY versus eToys and the story of the Leonardo magazine have high-lighted the threat to cultural organisations from the restructuring of the domain name systems which gives owners of brand names a kind of first right to domain names. The privatisation of governance of the Internet through ICANN has so far failed to create an open market situation, free from "bad" government interference. Actually, it has created the worst of both worlds, where the US Department of Commerce has still the last say, whereas the private companies who run the system form a new emerging global cartell. All these struggles are not over and finally lost but continue in courts with individual cases and in multilateral and national law-making efforts. Initiatives such as the Eurolinux petition against software patents, the Echelon inquiry of the European Parliament and resistance on a national and international level can still turn the tide and steer us away from an over-regulated net which indeed would not leave much space for those non-descript entities which are called ASU's.

"Media art doesn't mean a particular art form, but an enhanced consciousness about the medium we are using, which can be or should be recycled into other more conventional areas." [Janos Sugar, ASU1 1998]

LABinary newsletter - new media, technology, ecology i alternative lifestyles
Issue 00000011
KUC LAMPARNA, Labin
http://www.LABinary.org/
labinary@www.ljudmila.org

IMPRESUM

edited by:
Željko Blaće
Teodor Celakoski
Nenad Romić-Marcell
Vedran Gulin
Tomislav Medak
Nenad Vukušič - Sebastian
rutta dd

texts in this issue:
Manu Luksch
Armin Medosch
Geert Lovink
Micz Flor

ilustrations in this issue:
CRASH MEDIA (Micz Flor & Josephine Berry 1998)

glazba

Nikad kao nekad?

Revniji posjetitelj uz malo je truda mogao obići gotovo sva kulturna događanja u Dubrovniku

Dina Puhovski

Nedavno je u programu za djecu i mladež HTV-a bila emisija o glazbi u Dubrovniku. Famozna scenografija grada-razglednice opet je jednom poslužila kao inspiracija za priloge o glazbi raznih razdoblja zgodno ilustrirane famoznim zidinama. Kako je u njoj, primjerice, Sorkočević samo spomenut, ali je zato neko dijete na Srđu sviralo – čardaš, nije se, očito, radilo, o *dubrovačkoj* glazbi, nego o onoj koju se moglo "prišiti" uz prirodno-povijesnu scenografiju grada (i o programu koji u tom trenutku sviraju djeca iz glazbene škole koja su odabrana za snimanje, no to je sada manje važno). Slično se događa s ljetnom glazbenom ponudom grada: zadane ljepote zaslužuju bogatu ponudu, u kojoj će biti i nečeg *dubrovačkog*, ali i puno različitog, što bi moglo biti i dijelom turističke ponude. Sezona je u tom kraju, čini se, podbacila, no glazbe gladnih ipak je bilo. Nad svako razmatranje dubrovačke ponude, međutim, nadvija se procjena da mnogo toga jednostavno nije *kao nekad*, kao prije rata, financijskog kraha i političkih problema. Čini se da stvarno nije, možda uskoro neće ni biti, no u međuvremenu je stasala generacija koja niti ne zna kako je nekad bilo, a došli su i novi posjetitelji koji žele nešto vidjeti ovdje i sada, poštujući, ali i odmahujući na to famozno bolje *nekad*.

Neobične odluke

Prvi su izvor glazbenih događanja u Dubrovniku, dakako, *Dubrovačke ljetne igre*. Priče o kašnjenju s programom, kasno odabranim povjerenstvima i standardnim organizacijskim problemima već su poznate, a u trenutku kad počinje koncert postaju i nevažnima. Za Igre glazba je jednako – klasična glazba. Nije oduvijek tako, no i to je, naravno, moguća koncepcija, ako je doista dio koncepcije. Jer, primjerice, na jedini dan koji je za trajanja Igara zjapio zastrašujuće prazan, odjednom se u Kneževu dvoru, gdje se inače održala većina festivalskih koncerata, smjestio – Kemal Monteno. Doduše, nastupili su već tamo i Ibrica Jusić i Josipa Lisac (ove godine preseljena u park Umjetničke škole), ali takav je odabir u najmanju ruku neobičan.

Ovogodišnje igre ponudile su i *off*-program. Očekivalo bi se da se ovdje nađe nešto možda manje klasično, drukčije, nedajbože alternativno, no on se sastojao od dviju stvari: skupa kazališnih redatelja te koncerta *Omladinskog orkestra* iz Celja. Ponovno neobičan izbor – istina je da je glupo inzistirati na pitanjima poput zašto *baš* oni, zašto ne *neki naši*, ali ako već dolazi neki omladinski orkestar, morao bi biti vraški dobar. Pritom njegov program nije bio nimalo *off*, a stvar je vjerojatno u tome da su oni imali malu turneju po nekoliko jadranskih adresa, pa su došli i u Dubrovnik. Razumljivo je da se ponekad za festival uzima što se moglo dobiti, pa tako i nekoga tko je u blizini na turneji, jer povjerenstvima je nametnuto da sve rade u zadnji čas, no bilo bi bolje da je taj *off* bio pravi *program* i sadržao više koncerata, možda samo omladinskih, što bi djelovalo smislenije i ne bi ružno upadalo u oči. Glazbeni program Igara ponudio je, međutim, dobre koncerte, a od mnogih se već unaprijed mnogo očekivalo. Primjerice, nastupi Slovenske filharmonije pod ravnanjem Marka Letonja bili su gotovo "pucanje na sigurno", uz uvijek odlične solistice Marijanu Lipovšek, u slabo prohodnim Berliozovim *Nuits d'été*, i Orlandom ovjenčanu Moniku Leskovar s Dvořákovim koncertom za violončelo. Tu su i Emma Kirkby ili odlični *Academy of Ancient Music* i još nekoliko zanimljivih koncerata.

Međunarodni favoriti

Igre su imale i svoje zvijezde, točnije, dvije skupine favorita. Prva je švedski zbor *Romeo i Julija*, koji se ove godine predstavio s dva nova renesansna programa (posljednjih godina svoje predstave redovito praizvode u Dubrovniku) i naišao ponovno na oduševljenje publike. Zanimljivost ideja, koncepcija predstava inspiriranih proučenom glazbom (umjesto, recimo, obrnuto, jer oni su inače kazališni zbor) te neposrednost i šarm zamaglile su dojam da su obje predstave bile nespretnije i lošije otpjevane nego njihovi raniji nastupi. *Romeo i Julija* i Dubrovnik vole se javno, a takav je odnos važan za stvaranje prave festivalske atmosfere.

Druga je skupina zvijezda okupljena pod naslovom *Julian Rachlin & friends*. Mlada violinistička zvijezda (koja svira i violu) u dogovoru je s direktorom Igara Mihočevićem dovela poznate svjetske glazbenike – violiniste Davida Garretta i Borisa Kuschnira, violista Yuria Bashmeta, čeliste Orfea Mandozzija i Mischu Maiskog i pijanista Itamara Golana te odsvirala nevjerojatnih šest koncerata u sedam dana. Na programu su bila klasična djela komorne i koncertne glazbe Brahmsa, Schumanna, Beethovena, Šostakoviča i Čajkovskog. Kako je riječ o vrhunskim glazbenicima, ovacije nisu izostale i stvoren je pravi *veliki* događaj za jedan festival. Mišljenja se mogu razlikovati o tome tko je što bolje odsvirao, jesu li *Friends* bolje muzicirali od Rachlina i jesu li mu žice nepotrebno pucale, dok je čelist Mischa Maisky grubim tonom i muzikalnošću vjerojatno većinu zadivio, no i ova su gostovanja, zajedno s nastupom Švođana, stvorila onakvu atmosferu kakva će približiti Igre njihovoj staroj slavi.

Lokalne zvijezde

Bez problema se nije moglo: na nekoliko su koncerata, naime, solisti trebali nastupiti s *Dubrovačkim simfonijskim orkestrom*. Orkestar je note dobio u zadnji čas, Rachlin je bilo nezadovoljan pripremljenošću orkestra, u kojem pak tvrde da je on mijenjao tempa tako da se niti s dirigentom nije mogao složiti, a uslijed opće tenzije dva su se člana orkestra i potukla. Sve je mirisalo na uobičajene domaće organizacijske probleme kod kojih je kriv uvijek netko drugi. Što se orkestra tiče, on je pravi primjer za neriješen status onog *dubrovačkog* unutar Igara, pitanja treba li orkestar "uskakati" jer je, eto, ovdje, treba li mu zajamčiti mjesto na Festivalu i slično. Koncerti Orkestra svakako su ovog ljeta bili među najposjećenijima. Očekivalo bi se da je to zbog nabrojanih famoznih solista jer DSO nije poznat po vrhunskom muziciranju, no jednako je bilo i s koncertom bez solista na kojem su se koprcali s Mozartovom *Četrdesetom* i Beethoveenovom *Sedmom*, a mnogo im je uspjeliji bio bis, *Drugi mađarski ples*, što možda govori nešto o Orkestru. Čini se da lokalni glazbenici doista imaju vjernu publiku, no možda im treba sigurnije vodstvo.

U očekivanju novih trubadura

Za rock ponudu pobrinuo se klub *Lazareti*, u kojem su se održali koncerti grupa *Zabranjeno pušenje*, *Stampedo, Jinx i Let 3*, što je pohvalan presjek trenutačne hrvatske scene. Pritom su *Let 3* priredili pravi spektakl, odličan koncert pun ludog humora, žestokog zvuka i raznih kostima koji su im postali zaštitnim znakom. Starosjedioci kažu da ni novouređeni *Lazareti* nisu *kao nekad*, kad su bili omladinski klub, no oni ostaju dobrim izvorom koncerata u impresivnoj povijesnoj scenografiji nekadašnje karantene, koja je ljetos znala poslužiti i kao dobra lokacija za predstave i performanse. U jednoj od lađa nastupio je *Trio* Vlatka Stefanovskog, vječne atrakcije na ovim postorima bez obzira što radio; možda je šteta da festival u sklopu kojeg je nastupio, *Karantena*, koji nastoji predstaviti alternativni izričaj, najviše u kazalištu, nije doveo kakav inozemni bend novijeg zvuka, osim ako se takvim za koji dan ne pokaže *Jazzelectro featuring Eddy&Dus*, a održat će se i (još) jedan *DJ workshop and party*. Zbog velikog booma elektroničke glazbe, format benda možda se za *alternativna* događanja čini staromodnim.

Jazz glazbu moglo se uglavnom čuti na svakodnevnim *živim svirkama* u kafićima *Troubadour* i napose Sesame. Koncertne ponude nije bilo, s izuzetkom zgodnog etno-jazz solističkog koncerta Ljube Majstorovića na električnoj gitari.

GRAD VRIJEDAN PUTOVANJA

Ostatak muziciranja događao se pak po ulicama i, još više, *skalinima* grada, no oni su, s izuzetkom zaštitnog znaka dubrovačkih večeri Ibrice Jusića, bili uglavnom pod napadom skromnih likova s raštimanim gitarama ili pijanih raspjevanih turista. Atmosfera grada, pogotovo unutar zidina, zacijelo bi mogla inspirirati i bolje trubadure, osobito s obzirom na činjenicu da se u dubrovačkoj ljetnoj noći iza 2 ili 3 sata ujutro, dakle, rano po turističkim mjerilima, nema kamo otići i što slušati. Tek se jedne večeri neki saksofonist smjestio u staru gradsku luku, ili, još vjerojatnije, na neku od barki u njoj, i usred noći zasvirao, što je lijepo odzvanjalo po pola grada.

Revniji posjetitelj uz malo je truda mogao "pohvatati" gotova sva kulturna, a ne samo glazbena događanja koje nudi Dubrovnik. Dobro za njega, ali nadajmo se da će, kad bude *kao nekad*, ili bolje, ponude biti toliko da se na štošta neće moći stići. U glazbenoj ponudi, kao i drugdje, ima još malo previše očekivanja, a premalo ostvarenja, no stvari ipak nisu tako crne kakvim ih dubrovačka atmosfera ponekad čini: ima šansi da neki od budućih *sada i ovdje* stane uz bok onom *nekad*.

glazba

Prva dama barokne glazbe

Za razliku od većine hrvatskih glazbenika, Emma Kirkby i *London Baroque* u svom visoko profesionalnom pristupu nisu pravili nikakvu razliku između *velikog* Händela i *malog* Šibenčanina

Trpimir Matasović

U duhovnom ozračju podcjenjivačkog odnosa prema vlastitim vrijednostima, nerijetko nas na naše umjetničke potencijale moraju upozoriti *vanjski čimbenici*. Primjerice, hrvatski je barokni skladatelj Ivan Šibenčanin umjetnik čija su djela poznata tek uskom krugu glazbenih stručnjaka. A da je riječ o autoru glazbe upravo iznimne kvalitete, šira se javnost

mogla uvjeriti 17. srpnja, kada su ulomak iz njegova *Responzorija svetog Antuna* kao dodatak svom nastupu u sklopu *Dubrovačkih ljetnih igara* izveli engleska sopranistica Emma Kirkby i ansambl *London Baroque*.

Glazbeni vrhunac Igara

Već je, dakle, i parcijalna izvedba Šibenčaninova *Responzorija* bila dovoljna da se koncert u Kneževu dvoru proglasi jednim od najznačajnijih događaja ovogodišnjih *Dubrovačkih ljetnih igara*. No, i inače se radilo o upravo iznimnom umjetničkom doživljaju, ponajprije zahvaljujući Emmi Kirkby, među današnjim pjevačicama vjerojatno *prvom damom* takozvanog *povijesno obaviještenog* izvođenja barokne glazbe. O njezinu umjetničkom autoritetu dovoljno govori već i podatak da je nedavno upravo njoj pripala čast prve suvremene izvedbe i snimanja (prošle godine pronađene, a dotad nepoznate) rane Händelove *Glorije*.

Premda *Gloria* nije bila izvedena u Dubrovniku, Händelova je glazba ipak činila okosnicu programa okupljenog pod nazivom *Händel u Rimu*. Uz djela iz Händelove rane skladateljske faze našle su se tako na programu i instrumentalne skladbe njegovih suvremenika Arcangela Corellija i Antonija Vivaldija. Stilski odmjereno, no u izrazu ipak uzbudljivo, izvedbe su triju triosonata nosili violinisti ansambla *London Baroque* Ingrid Seifert i Richard Gwilt. Violončelist Charles Medlam i čembalist Terence Charlston nešto su slabija polovica ovog ansambla, što se, međutim, bitnije osjetilo tek u izvedbi Vivaldijeve *Sonate za violončelo i kontinuo u B-duru*.

Kristalno čist sopran

No, u središtu je pozornosti, i to potpuno opravdano, ipak bila Emma Kirkby. Bez obzira na svoje godine, pa čak i zapravo zanemarivu indisponiranost, ona i dalje nepogrešivo osvaja slušateljstvo svojim kristalno čistim sopranom bez i trunke, za baroknu glazbu nepoželjnog, vibrata. Podjednako uvjerljiva kako u lirskim pjevnim odsjecima, tako i u besprijekorno izvedenim blistavim koloraturama, za ovaj je koncert izabrala tri Händelove rane skladbe, koje su joj svojom raznolikošću pružile priliku za iskazivanje najšireg spektra njezine umjetničke osobnosti. Motet je *Salve Regina* tako tipičan primjer ekspresivne glazbene primjene baroknog nauka o afektima. Isto vrijedi i za duhovski motet *O qualis de coelo sonus*, koji, uz očite utjecaje Vivaldija i Corellija, daje naslutiti i potencijale jednoga budućeg velikana operne glazbe svog vremena, što je, pak, do punog izražaja došlo u kantati *Tu fedel? Tu costante?*

"Veliki" i "mali"

Šećer na kraju bio je već spomenuti ulomak iz Šibenčaninova *Responzorija*, koji se u program odlično uklopio ne samo povijesnim kontekstom i glazbenom kvalitetom, nego i vrhunskom izvedbom. Za razliku od većine hrvatskih glazbenika, Emma Kirkby i *London Baroque* u svom visoko profesionalnom pristupu nisu pravili nikakvu razliku između "velikog" Händela i "malog" Šibenčanina. Poučno, zar ne?

razgovor

Lucija Orešić, povjesničarka umjetnosti

Umjesto bajadere – kotonjata

Shvatila sam da je Dubrovnik prostor koji ima publiku i u samom gradu, i u Hrvatskoj, ali i među ljudima koji nam dolaze iz svijeta i koji se žele susresti s originalima upravo u onim stvarima koji pripadaju kulturi življenja

Grozdana Cvitan

Dubrovnik na sebi drži barem jedno oko cjelokupne medijske javnosti kad su u pitanju ljetna kulturna ponuda i turizam. O predstavama i izložbama, ili što bi se reklo o klasičnoj kulturi (od, primjerice, rasutih tereta ovogodišnjeg *Kristofora Kolumba* do obiteljskih uradaka u *Galeriji Ranjina*), te o onome što opasno graniči s tim pojmom (ruska izložba u Sponzi) javnost je obilato upoznata. Otvaranje *Dubrovačke kuće*, objekta u gradskim zidinama, nasuprot Crkve svetog Dominika, kojem su stoljeća itekako pomogla da vezuje vrijeme i svrhu, obraća se namjerniku i slučajniku u istraživanju što je ono što bi – kako se to sada govori – kulturna niša mogla biti u turističkoj ponudi jedne tako senzibilizirane i poznate sredine kao što je Dubrovnik. Gradski prostor za realizaciju ideje dobila je Lucija Orešić, poznata dubrovačka galeristica. Iza gospođe Orešić studij je povijesti umjetnosti, a uz razne druge angažmane i poslove, vođenje dviju dubrovačkih galerija: one na Babinom Kuku, do privatizacije tog kompleksa, i one u gradu, *Ars longa, vita brevis*, čije se postojanje možda primiče kraju.

Ljude razveseliti

U egzistencijalnom smislu to bi mogla biti priča o onome kako Bog koji zatvara vrata otvara prozor za izlaz. U stvarnom smislu to je razmišljanje građeno na iskustvu iz kojeg je uz umjetnost trebalo preživjeti i na kojem je trebalo izgraditi novo da se ne bi potonulo u vlastitu samodovoljnost. Sve od kratkotrajnog darka (neke slastice u maloj tegli) ili boce vina s prestižnom etiketom do uokvirenog izbora čepova hrvatskih vina na malom stalku za trajnije sjećanje (ponekad i jeftinije) možete naći u prizemlju starog zdanja čijim se skalinima ide na gornje katove koji, zasad, predstavljaju galerijski prostor (u kojem trenutačno traje izložba Borisa Glumca), ali koji bi u svojoj ukupnosti uskoro trebao imat i još neke funkcije.

Što je zaista Dubrovačka kuća? Što je trenutačno (neposredno nakon otvorenja), a što bi u budućnosti trebala postati?

– O Dubrovačkoj kući razmišljam već više godina. Ideja o prostoru kakav je Dubrovačka kuća nametala mi se u vrijeme Božića, Nove godine i u sličnim prigodama. Naime, i sama sam u to doba imala problem što pokloniti prijateljima i poslovnim suradnicima. Oni većinom pripadaju tzv. umjetničkim krugovima, liječnicima, inteligenciji i slično. Uglavnom, razmišljala sam što nije pretjerano skupo, ali nije ni "klasično" i što bi takve ljude zaista moglo razveseliti. Natjecati se s velikim poklonima često je i mnogima nemoguće, ali može biti i nefunkcionalno. Pokazalo se da neke stvari koje sam doma spremna napraviti za svoju obitelj, kao kotonjata, neki proizvodi od mandarina (slatko od naranče), bruštulanih mjendula itd., često više razvesele neke ljude od klasičnih darova. Osim toga, ponekad sam, tražeći primjerice bocu vina, bila u dvojbi gdje ju naći jer specijaliziranog mjesta u gradu nije bilo, a o pakiranju i ambalaži da i ne govorim, jer se sve uglavnom svodi na bijeli papir i malo selotejpa. To me rastuživalo, a često su mi se ljudi žalili jer nisu našli ono što su željeli.

Buketić aromatičnog zaborava

S druge strane, uz sve što se dogodilo s ratom dogodila se i činjenica da smo se u nekim stvarima pomalo vratili sami sebi. Najednom smo više počeli cijeniti stvari kao što su konavoski vez (koji se u međuvremenu bio šablonizirao i pojednostavnio u svojim ostacima) i on se danas vraća svojim korijenima (starim mustrama, kvalitetnijem materijalu, starijim bojama, boljem koncu, a ne jednoj raznobojnoj žici itd.), kultura življenja se mijenjala, a industrijalizacija koja je prekrila jedno područje života vraćala se nekom prvobitnom gledanju na stvari. To je ona faza koju smo s uspjehom preboljeli pa je sad ipak iza nas vrijeme u kojem smo se u Italiji ili na nekoj drugoj europskoj tržnici nekritički divili istim lijepim, "plastičnim", rajčicama ili jabukama, i sad ponovno znamo da one da bi bile prave ne trebaju biti ni iste niti genetski modificirane.

Shvatila sam da je Dubrovnik prostor koji ima publiku i u samom gradu, i u Hrvatskoj, ali i među ljudima koji nam dolaze iz svijeta i koji se žele susresti s originalima upravo u onim stvarima koji pripadaju kulturi življenja. Uostalom, tek sad se navikavamo na to da neke stvari poput ušećerenih badema možemo proizvoditi kod sebe, a ne uvoziti iz drugih mediteranskih zemalja, da u hotelu umjesto bajadere može biti poslužen komad kotonjate, da umjesto karanfila, koji se daju gostima prigodom dolaska velikih turističkih brodova u luku, svakom možemo prirediti buketić aromatičnog bilja. Sve su to detalji iz kojih sam stvarala sliku potreba, a s druge strane u gradu su se pojavile i organizacije koje su pokušale vratiti neke zaboravljene ili zapostavljene vrijednosti. Jedna od njih je *Deša*, koja, između ostalog, okuplja vezilje, proizvođačice svile, nekih domaćih prehrambenih jela i pića (rakije orahovice, višnjevače i sličnih), likera (od dunja, nespola...). Svi imamo te recepte po svojim kuhinjama, neki od njih su jako stari, neki pomalo izvedeni, ali svi oni oplemenjuju i lokalno druženje i razmišljanje o poslu.

U međuvremenu, u Konavlima je osnovana proizvodna zadruga *Diklica* čija sam članica i gdje smo se trudili oko osmišljavanja suvenira čija bi estetika bila, da tako kažem, višeg tipa. Pritom smo uzimali u obzir mnoge uporabne stvari: od dijelova odjeće (vezovi, aplikacije, torbice) do predmeta iz domaćinstva (poslužavnik, etui) i predmeta za sjećanje te smo pokušali osmisliti ponudu koja ne bi bila ni svakodnevna ni industrijska niti ispričavajuća. Probna izložba takvih predmeta u zagrebačkom hotelu Sheraton pokazala je da je zanimanje veliko, ali da treba osmisliti i prostor i način na koji bi to bilo ponuđeno.

Kula sv. Dominika, prostor u kojem se danas nalazi *Dubrovačka kuća*, je gradski. On se prije dvije godine kao derutna zidina našao na ponudi gradskih prostora, ali već tada se u njemu dala naslutiti poetika i ono što je iz njega moguće osmisliti. Jer prostor je visok i uzak, upravo kao tipična dubrovačka kuća, svaki kat je jedna prostorija i može živjeti svoj život kuće.

Shvatila sam da je Dubrovnik prostor koji ima publiku i u samom gradu, i u Hrvatskoj, ali i među ljudima koji nam dolaze iz svijeta i koji se žele susresti s originalima upravo u onim stvarima koji pripadaju kulturi življenja

GRAD VRIJEDAN PUTOVANJA

Funkcionalne razine kuće

Danas ta funkcija nije još postignuta. Hoće li uskoro biti i kako?

– Prizemni prostor trenutačno je realiziran kao prva vinoteka u Dubrovniku, uređena starim namještajem, u kojem su ponuđena vina dubrovačkog podneblja, ali i vrhunska vina iz cijele Hrvatske. Težište je na kvalitetnim i visokokvalitetnim vinima. S druge strane, ovo je područje poznato po biljnim likerima i rakijama pa je u ponudi i rakija od rogača, rakija s mentom, rakija od oskoruša…

Imaju li svi ti proizvodi deklaraciju, etiketu, koja ih razlikuje od svakodnevne i uobičajene ponude?

– Sjeverniji dio Hrvatske ili onaj uz obalu koji seže od Istre do Šibenika i Hvara je, čini mi, se puno prije shvatio, a to uključuje i primjerenu reakciju, značenje registracije određenih proizvoda. Proizvođači s tih područja danas imaju i deklaracije i ambalažu koja svjedoči o određenoj razini pa oni mogu biti ponuđeni i u redovitoj trgovačkoj mreži. Dubrovački proizvođači još se zadovoljavaju malim količinama koje su dovoljne za doma, eventualno za tržnicu ili vlastiti restoran, ali ne i širu ponudu. Zbog toga u *Dubrovačkoj kući* nema onoliko stvari koliko bi objektivno bilo moguće ponuditi kad bi pitanja deklaracija bila prihvaćena i riješena. Zato danas kao plan takve proizvodnje sa ženama u Konavlima razmišljam o traženju prostora primjerenog za takvu proizvodnju, ali i istovremeno radimo na utvrđivanju tradicionalne recepture za određene proizvode i "papirologiju", odnosno dozvole koje bi tu proizvodnju etablirale. Samo tako moguće je dobiti sve potrebne atribute artikla do roka trajanja s kojim se onda može ići i na prodaju u trgovini. Vjerujem da je *Dubrovačka kuća* najpozitivnija u tom lancu, u onom dijelu koji ju predstavlja kao siguran prostor tržišta. Naravno, nadamo se da će to tržište jednog dana moći biti i distributivni centar za druge dijelove Hrvatske, jer mnogi specijalizirani dućani od Zagreba nadalje već sada pokazuju zanimanje za ono što želimo ponuditi na taj na-

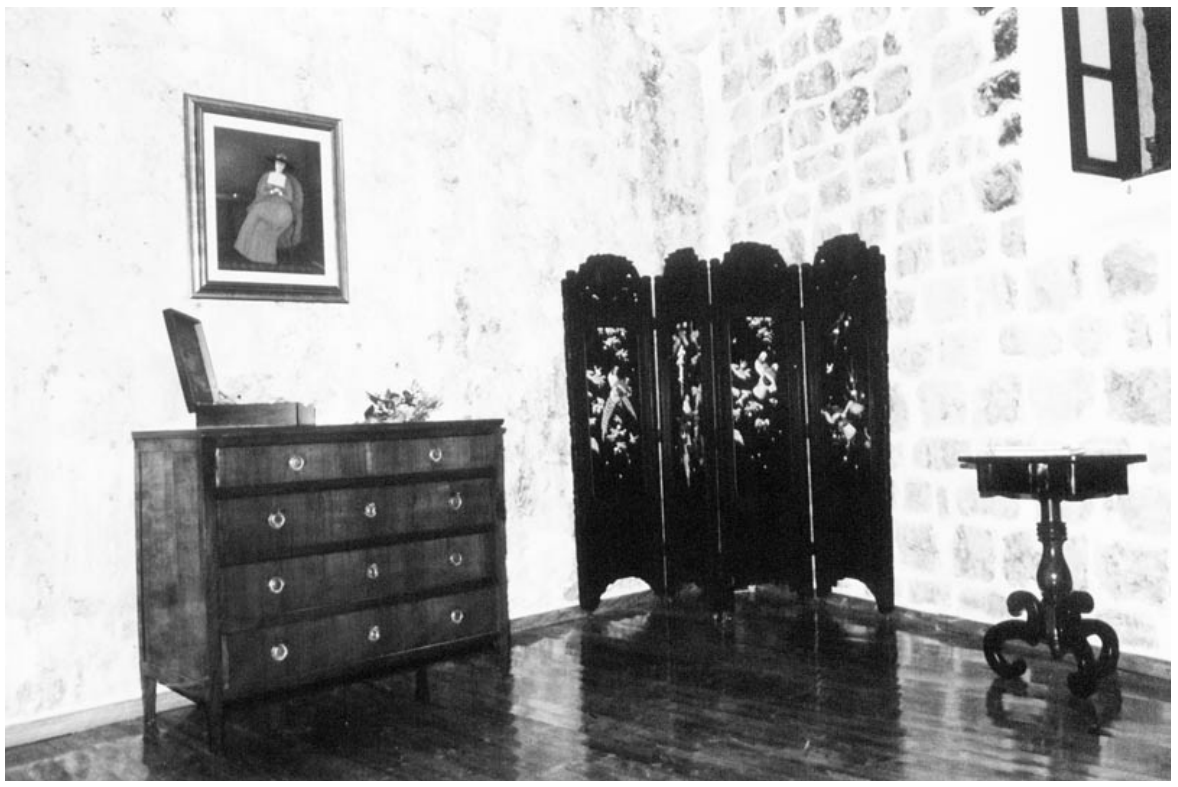
čin. Danas o tom zanimanju svjedoče naši gosti, a komplimenti su zaista veliki i od domaćih ljudi i od stranaca.

Mjera otvorenosti

Nadamo se da ćemo deklaracije za dubrovačke proizvode dobiti do jeseni, najkasnije do Božića, jer uglavnom je riječ o proizvodima koji su vezani za sezonsko pojavljivanje raznog voća, a to znači i proces proizvodnje u to vrijeme.

Postaje li Dubrovačka kuća ***i Vaša, uvjetno rečeno, treća galerija? Što ste naučili u tom galerističkom stažu i kakvo je trenutačno stanje na tržištu umjetnina?***

– Galerija *Dubrava* u sklopu Hotelskoga turističkog centra Babin Kuk nije naišla na zanimanje kod novih vlasnika u trenutku privatizacije hotelskog kompleksa. Naime, Galerija je načinom rada nadrasla prostor i ciljeve kompleksa u kojem se našla pa je to bilo i za očekivati. Kao djelatnica Babinog Kuka imala sam u početku neke prednosti, ali one su se ubrzo istopile pa u tom prostoru više nije bilo moguće opstati. Uglavnom, s tom galerijom sam razdružena kad je prošao rat i kad su novi vlasnici prostora shvatili da on i drukčije može služiti jer više nije bilo pitanje samo preživljavanja. U međuvremenu sam osnovala *Ars longa, vita brevis*, ali problemi se uvijek pokazuju kad dođe u pitanje prostor. Od APZ-a iz Zagreba iznajmila sam prostor u kojem smo planirali zajedničke projekte, ali se na kraju sve svelo na odnos vlasnika prostora koji njime želi riješiti svoje probleme. Naravno, velike probleme danas još nije moguće rješavati galerijskim sadržajima jer ono što pripada prostoru nadgradnje još nije u mogućnosti imati značajnije mjesto u isplativosti, u zakonima tržišta... Galerija s ozbiljnim programom danas ne može sebe materijalno održavati, jer premalo ljudi može sebi priuštiti umjetnička djela, a gospodarstvo dubrovačke regije u istom je nezavidnom položaju i kad je u pitanju sponzorstvo i kupnja djela na tržištu. Stranci su skloniji suvenirima i još nemaju povjerenja u vrjednija djela naše suvremene umjetnosti. Prateći proizvodi (razglednice, grafike i slično) galerijske djelatnosti kod nas su još stvar stihije, ali su i skupi te ni takve stvari nemaju svoje stalne korisnike.



Galerija s ozbiljnim programom danas ne može sebe materijalno održavati, jer premalo ljudi može sebi priuštiti umjetnička djela, a gospodarstvo dubrovačke regije u istom je nezavidnom položaju i kad je u pitanju sponzorstvo i kupnja djela na tržištu

Drugi galerijski prostor gubim zbog dolaska moćnih gospodarskih subjekata u Dubrovnik, pa, iako priča još nije završena, neizvjesnost postoji i danas razmišljam da prvobitne zamisli vezane uz kulu svetog Dominika, to jest *Dubrovačku kuću* preinačim prema potrebi. Naime, prvobitno sam zamislila svojevrsni centar gastronomske i primijenjene umjetnosti, ali ne znam hoću li moći izbjeći i veći program likovne umjetnosti, odnosno dijeljenje prostora na ideju *Dubrovačke kuće* i djelatnost galerije *Ars longa, vita brevis*. Trenutačno postoji taj kompromis unutar kuće, ali on može biti i dovoljno kvalitetan da bi pomirio sve te grane tako da jedna drugu potpomažu i da sudjeluju u stvaranju cjelovite slike o Dubrovniku.

Uostalom ni *Dubrovačka kuća*, kao ni Dubrovnik, nije osuđena na zatvorenost. Mjera otvorenosti uvijek je moguća i mjerljiva kvalitetom onoga što se u njoj može naći.

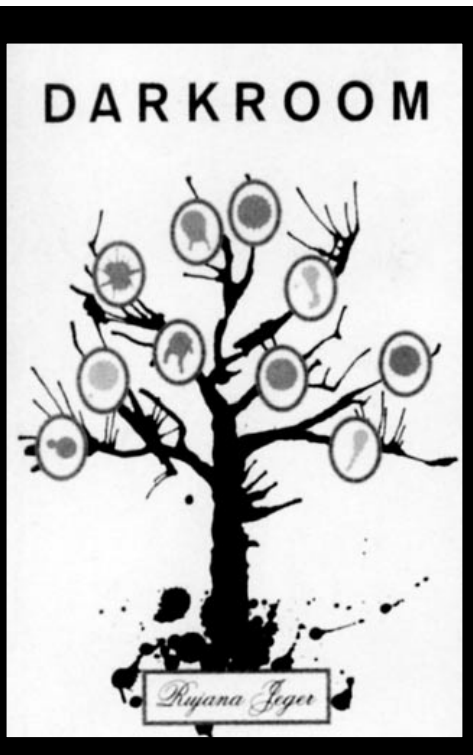
Hirovite sezone

Koje su vaše obaveze prema Gradu, a koje Grada prema Vama da u predstojećoj tržišnoj utakmici ne premještate ponovno vlastite ideje ma koliko komplimenata pritom dobivali?

– Grad je vlasnik velikog dijela prostora, a imati prostor u gradskom vlasništvu znači petogodišnji ugovor unutar kojeg se trebaju poštivati određena pravila o urednosti plaćanja najma, poštivanju postojećih pravila o spomeničkoj baštini (svi radovi u *Dubrovačkoj kući* izvedeni su u skladu sa svim zahtjevima *Zavoda za zaštitu spomenika* i *Društva prijatelja dubrovačke starine*, što je pomalo oteglo proces uređenja) što naravno ima svoju cijenu u uređenju. s obzirom na visinu investicije, moj je ugovor izuzetno kratak, ali mogućnost da Grad do polovice vrijednosti najamnine prihvati i prizna radove osigurava razdoblje duže od pet godina. Pravilo je da svi korisnici prostora koji se ponašaju u skladu s ugovorom imaju prednost pri sljedećem natjecanju osim ako prostor iz nekih viših razloga nije potreban Gradu. Strah u našim vremenima uvijek postoji, ali mislim da je *Dubrovačka kuća* prihvaćena na način da bi mogla bez straha razmišljati o budućnosti. Ona se zasad pokazuje kao nukleus novog poslovanja u Dubrovniku i ogledni primjer za standarde koji bi u raznim sadržajima u Dubrovniku bili mogući.

S druge strane, Dubrovnik je mali grad, živi sezonski, sezone mogu biti itekako hirovite, a prostori u gradu su preskupi. Ponekad zato visoki standardi ustupaju mjesto trgovačkom računu. U ime preživljavanja. Takav odnos trebala bi promijeniti sinteza kulture i turizma koja je još nedefinirana, ali o kojoj se, ipak, napokon priča. Z

MODERNA VREMENA



Teslina 16, 10000 Zagreb
tel/fax +385 (1) 4810742
e-mail: moderna-vremena@zg.tel.hr
http://www.moderna-vremena.hr

Prozor u istočni Mediteran

GRAD VRIJEDAN PUTOVANJA

Sačuvano je 15.000 dokumenata koji su se u doba Dubrovačke Republike nalazili u takozvanoj Turskoj kancelariji na Kneževu dvoru

Maja Lovrenović

U Dubrovniku je od 20. do 23. kolovoza ove godine održan Deveti međunarodni kongres gospodarske i socijalne povijesti Osmanskog Carstva. Kongres su organizirali International Association for Ottoman Social and Economic History (IAOSEH) sa sjedištem u Ankari i Univerzitet u Zagrebu, Međunarodno središte hrvatskih sveučilišta, Centar za mediteranske studije u Dubrovniku, uz potporu hrvatskih ministarstava znanosti i tehnologije te kulture, turske ambasade u Zagrebu i Državnog arhiva u Dubrovniku. Kongresi IAOSEH-a održavaju se svake tri godine, prethodni je bio u Turskoj, u Bursi, a sljedeći se ima održati u Napulju.

Hrvat osmanski premijer

Stotinjak uglednih povjesničara iz područja povijesti Osmanskog Carstva prilikom otvorenja kongresa pozdravio je predsjednik Republike Stjepan Mesić, i naglasio povijesne spone koje povezuju Republiku Hrvatsku i Tursku upravo preko Dubrovnika. Okupljenim znanstvenicima pozdravnim govorima obratili su se i Zdenko Kovač, prorektor Univerziteta u Zagrebu, Mislav Kukoč, pomoćnik ministra vanjskih poslova Republike Hrvatske i turski ambasador u Hrvatskoj, Selahattin Alpar.

Kongres je otvorila Ivana Burđelez iz Međunarodnog središta hrvatskih sveučilišta u Dubrovniku, a rad kongresa počeo je uvodnim govorom Halila Inalçika s ankarskog sveučilišta Bilkent. Inalçik, čiji životni znanstveni rad velikim dijelom obilježava područje osmanistike u svjetskim razmjerima, podsjetio je okupljene na riječi Fernanda Braudela, da je grad Dubrovnik, zbog vrijedne građe u svome Arhivu, prozor u svijet istočnog Mediterana. Ocrtavajući okvir unutar kojeg se odvija znanstveni rad okupljenih sudionika, Inalçika je skrenuo pažnju na civilizacijski kontekst Osmanskog Carstva kao imperijalnog *commonwealtha*, sistema koji je uključivao i organizirao sve društvene elemente i aspekte, a nije iscrpljivao resurse za dobrobit isključivo jedne etničke grupe.

Iz tako promatranog civilizacijskog konteksta do punog izražaja dolazi povijesni položaj i značaj Dubrovnika, kao svojedobnog osmanskog prozora u svijet zapadnog Mediterana. Takav kontekst nudi cjelovitiji uvid u složeni i intenzivni odnos koji se već u prvoj polovici 15. stoljeća počinje razvijati između Dubrovačke Republike i Osmanskog Carstva, u trenutku kada se ono tek počinje širiti na balkanske zemlje. Prepoznavanju uzajamnih političkih i ekonomskih pogodnosti pomagalo je to što je tadašnji veliki vezir, *premijer* Osmanskog Carstva, porijeklom bio iz krajeva usko povezanih s Dubrovnikom, Stjepan Kosača mlađi, alias Ahmed-paša Hercegović. U njegovoj gotovo renesansnoj biografiji stoji da je kao šesnaestogodišnjak zbog žestoke svađe s ocem Stjepanom Vukčićem Kosačom otišao u Carigrad, gdje je 1474. promijenio vjeru i svoje ime. U Carigradu je, nakon elitnog dvorskog obrazovanja, izgradio jednu od najfascinantnijih osmanlijskih političkih karijera, opstavši na položaju velikog vezira pod četiri različita sultana od 1497. do 1515. Njegovo poznavanje prilika, i osobne veze s krajem iz kojeg je došao, u mnogome su doprinijele definiranju odnosa između Osmanskog Carstva i Dubrovačke Republike. I njegova karijera pruža uvid u jedan aspekt civilizacijske strukture tadašnjeg istočnog Sredozemlja.

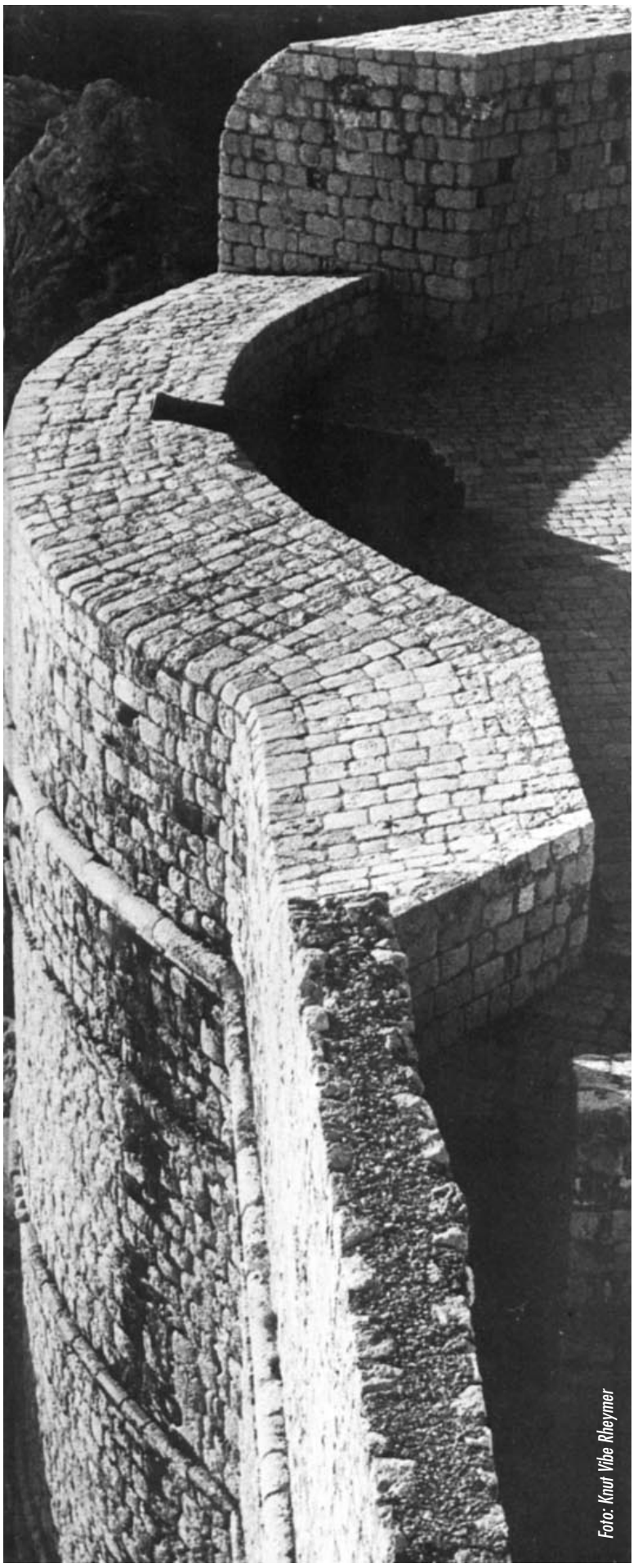


Foto: Knut Vibe Rheymer

Osmanski jezik

Rad Devetog međunarodnog kongresa gospodarske i socijalne povijesti Osmanskog Carstva bio je podijeljen u dvije paralelne satnice predavanja, i dodatno u tematske cjeline koje su pokušale pokriti brojne društvene i povijesne aspekte od najranijih razdoblja i samog nastanka osmanske države do 19. stoljeća, kao i različita područja koja su ulazila u njezin sastav.

Najznačajniji dio ovog skupa bio je posvećen izvorima i historiografiji kao stručnim znanstvenim sredstvima, i diskusijama o metodologiji i pristupu u interpretaciji dokumenata. Neke od tematskih cjelina obuhvaćale su nešto uže teme, kao što je sufijska kultura i popularni islam na Balkanu, o čemu su govorili Ahmet Yasar Ocak, Mustafa Kara i Slobodan Ilić sa sveučilišta Bilkent. Specifičnosti različitih kulturnih i vjerskih struktura unutar Osmanskog Carstva ogledaju se i u tome što je paralelno s ortodoksnim sunitskim islamom, koji Dimitri Kitsikis označava kao *političku* vjeru Turaka, popularno bio proširen tzv. heterodoksni islam, kasnije nazvan *alevizam*, koji je, zapravo, tradicija iz prvih dodira turskih plemena s islamom, prihvaćena preko šiitskih, centralnoazijskih, a ne arapskih, sunitskih kontakta, i predstavlja neku vrstu sinteze centralnoazijskog šamanizma, šiitizma i ranokršćanske tradicije. Slična civilizacijska značajka vidljiva je i u jeziku koji se koristio u Osmanskom Carstvu, u kojem sve do 1839. godine nije postojao jedan propisani službeni jezik, dok se vremenom formirala specifična mješavina arapskog, perzijskog i turskog, poznatog kao *osmanski* jezik.

Ilić je prikazao znanstveni rad o Abdullahu Bosneviju, značajnom osmanskom mistiku porijeklom iz Bosne i prenošenju tradicije Ibn Arabijevog učenja na osmanski Balkan. U tematskoj cjelini o ruralnoj i urbanoj ekonomiji rad Nenada Moačanina sa zagrebačkog Filozofskog fakulteta prikazao je metodu interpretacije podataka službenih zapisa o proizvodnji hrane, a poljski povjesničar Dariusz Kolodziejczyk s Univerziteta u Varšavi predstavio je zanimljiv rad o dvojakom porijeklu duhana u Poljskoj, od engleskih i nizozemskih trgovaca, ali i preko dodira s Turcima na jugoistoku. Time su se u poljskom jeziku formirale dvije riječi za duhan, *tabaka*, koja potječe od engleske riječi *tobacco*, i *tyton*, koja potječe od turske riječi *tütün*. Jedan od mlađih sudionika konferencije, Marcus Koller iz Münchena, argumentirao je tezu da se pojave nasilja i pljačkanja u 18. stoljeću u osmanskoj Bosni mogu tumačiti po idejama koje je formulirala Hannah Arendt, da nasilje biva izazvano dvoličnošću, korumpiranom birokracijom i nedostatkom povjerenja, te da se modeli koje je ona postavila mogu pokušati primijeniti i na druga razdoblja.

Pojave nasilja i pljačkanja u 18. stoljeću u osmanskoj Bosni mogu se tumačiti tako da su izazvane dvoličnošću, korumpiranom birokracijom i nedostatkom povjerenja

Posebne tematske cjeline odnosile su se na različite regije unutar osmanske države. O osmanskom Jeruzalemu 16. stoljeća govorio je Rifa'at Ali Abou-El-Haj s njujorškog Binghamton University, a James Gelvin (University of California, Los Angeles) o nekim aspektima modernizacije društvenog života u Damasku početkom 20. stoljeća.

Neprocijenjiv izvor

U uvodnom govoru Inalçik je naglasio potrebu da se ozbiljan znanstveni rad mora temeljiti na povijesnim i arhivskim dokumentima, čime dubrovački Arhiv danas čini neprocjenjiv izvor znanstvenih informacija. Tijekom održavanja kongresa, 21. kolovoza u Državnom arhivu u Dubrovniku, otvorena je i izložba *Osmansko Carstvo i Dubrovačka Republika*. Izložbu je osmislila Vesna Miović-Perić iz Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, koja je na kongresu održala predavanje o dubrovačkoj diplomaciji u Istanbulu. Izložbom je prikazan reprezentativniji dio dokumenata osmanske zbirke, među kojima i povelja sultana Murata II. od 10. srpnja 1430., kojom se Dubrovčanima jamči sigurnost i sloboda kretanja i trgovanja u osmanskoj državi i područjima pod osmanskim utjecajem, pisana ćirilskim pismom, što je najstarija sačuvana osmanska isprava izdana Dubrovčanima.

Današnju zbirku čini 15.000 dokumenata koji su se u doba Dubrovačke Republike nalazili u takozvanoj Turskoj kancelariji na Kneževu dvoru. Na tim dokumentima radili su domaći prevodioci za turski jezik, *dragomani*, a sačuvani su i rječnici kojima su se služili. Osim službenih dokumenata, izvještaja i sudskih ukaza, veliki dio dubrovačke osmanske zbirke čini privatna korespondencija osmanskih dostojanstvenika s Dubrovčanima. Preko takvih izvora može se steći uvid i u neformalnu, običnu ljudsku svakodnevnicu, i obogatiti znanje i razumijevanje nekadašnjih prilika. Z

glazba

Festivali

Opera je spektakl!

Delikatno komornu i rafinirano pisanu partituru Bareza je prenio precizno, a smislom za i najsitniji detalj podsjetio nas je na Milana Sachsa, ostavivši dojam potpune uvježbanosti svih ansambala

Uz (pra)izvedbu Verdijeva *Attile* na Peristilu, režija Ozren Prohić, dirigent Nikša Bareza, 47. splitsko ljeto

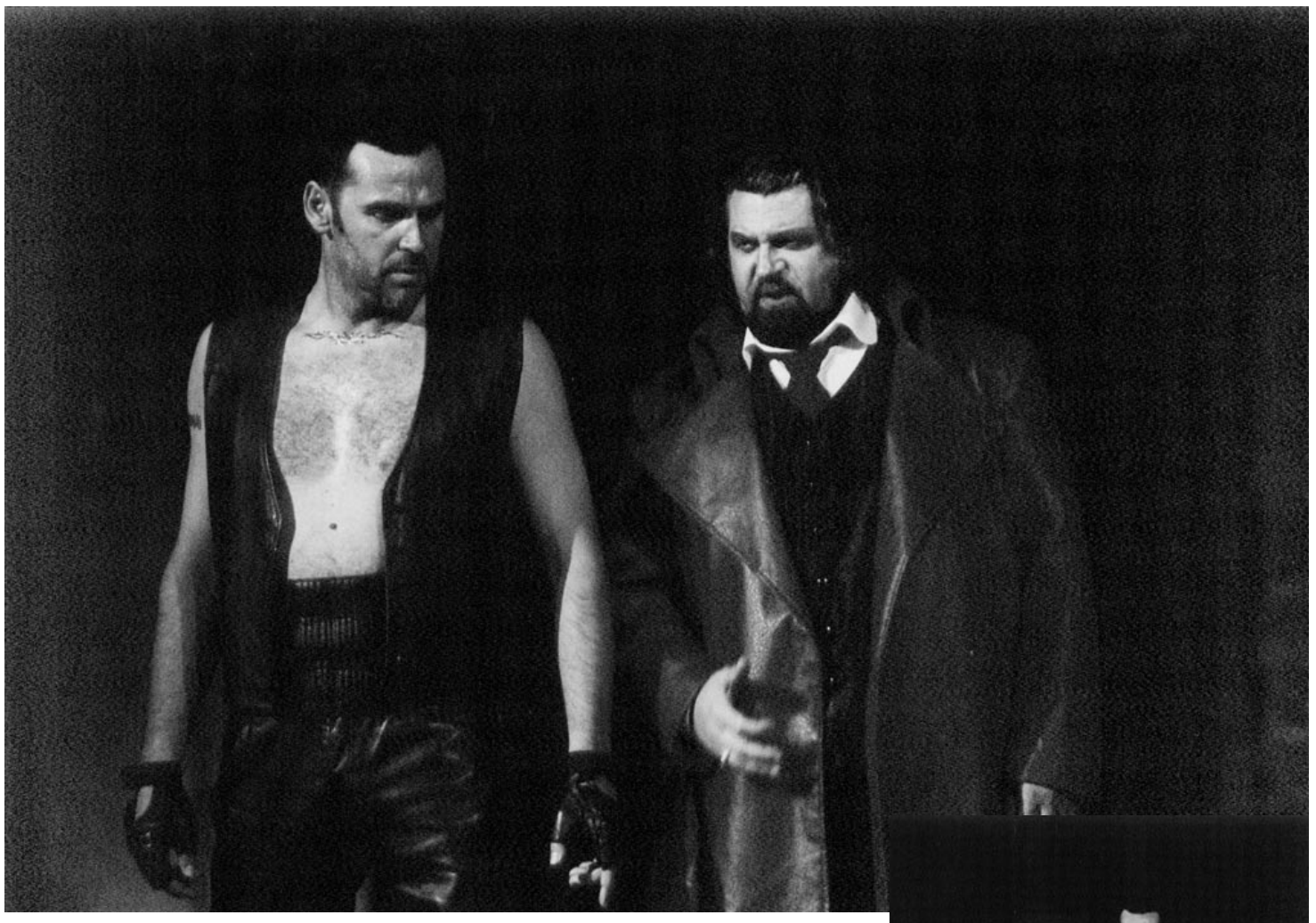
Nila Kuzmanić Svete

Opere se pod zvjezdanim splitskim nebom izvode još od A. D. 1947. u okviru *Dalmatinskog festivala*, kada je gotovo cijeli grad jedna ambijentalna pozornica. Upravo je *Aida* na Peristilu, kao zaštitni znak manifestacije, pridonijela da se *Splitske ljetne priredbe*, koje će Marko Fotez 1968. preimenovati u *Splitsko ljeto*, doživljavaju kao prvenstveno operni festival. Već bezmalo pola stoljeća. Ova, dakle, za jedan mali narod značajna tradicija *per se*, kao i unutar one svekolike hrvatske kazališne te one visokih umjetničkih dometa, obvezivala je zadržavanje *Aide* na repertoaru ovog splitskog ljeta u jubilarnoj Verdijevoj godini. S druge strane, upravo je izostavljanje ovog djela pridonijelo saznanju koliko je ono, prije i više od trojice svjetskih tenora, na razini Splita, dakako, zaslužno za omiljenost opere u gradu pod Marjanom. Jer, ma u kakvoj vezi bili s kazalištem, ovog ljeta niste mogli proći gradom – od Dražanca preko Šperuna i Velog Varoša do Matejuške a da vas bilo liječnik ili ribar ne presretnu s pitanjem – "Zar stvarno neće biti *Aide*?".

Bez *Aide*

U proteklih pedeset godina za sve izvedbe *Aide* i cjelovečernjih baleta na Peristilu se uvijek tražila karta više. Koliko je skidanje s repertoara ove opere Sizifov posao govori sam za sebe podatak da su obje reprize *Attile* ostale nerasprodane. Time ni u primisli ne želimo umanjiti važnost i vrijednost novoga pothvata. Ali je moguće da je svojedobno maestro Bareza uspio onako zdušno u recepciji Monteverdija kod Splićana i njihovih gostiju i stoga što su *Aida* i *Nabucco* ostajali na repertoaru. Bilo kako bilo, ravnateljici Splitskog ljeta nitko i ništa ne daje za pravo da javno, na konferenciji za novinare, izjavi kako je "... sramota za ostala hrvatska kazališta što tek Split praizvodi u Hrvatskoj *Attilu*". Po istoj bi, naime, logici bila sramota za Split što ansambl njegove Opere nije (pra)izveo druge, poznatije Verdijeve opere – *Ernani* ili *Macbeth*, na primjer. Da niti ne elaboriramo prozivanje ljubitelja *Aide* na kvintesenciji carske palače tradicionalistima u nimalo pozitivnome smislu. *Gloria All'egitto* u Splitu usporediva je s *O lijepa, o draga, o slatka slobodo…* u Dubrovniku. Uistinu je prije svih u Hrvatskoj upravo u Splitu prepoznata duboko humana vedrina stihova Orffove *Carmine burane*, a da nikomu nije ni na pamet palo da to nazove sramotnim za ostala hrvatska kazališta. Usput rečeno, sasvim nezapaženo je prošlo i skidanje s repertoara najuspješnije produkcije HNK iz sezone 1998./1999. - Krstičevićeva mjuzikla *Krvava svadba* u godini stote obljetnice F. G. Lorce!

Aidu kao bogomdani spektakl upravo je siromaštvu unatoč trebalo zadržati, premda bi potrebna nova scenografija te gost-tenor stajali više nego cijeli projekt *Attila*. I to bi bio i valjan i dovoljan razlog. Na koncu, kako ne biti ponosan "tradicionalist" u svezi s *Aidom* na Peristilu, na kojem je 1967. uz nju izvedeno još šest (!) velikih Verdijevih opera, isprovociran sljedeći naslov najvećega talijanskog dnevnika *Corriere della sera*: "U Splitu se pod vedrim nebom odvija Verdijev festival"?! Taj je isti Peristil, prigoda je podsjetiti se, dvojicu svojih Radamesa, kojima je to bio prvi nastup u toj ulozi, Uzunova i Martinuccija, lansirao izravno u *La Scalu*, a Amneris Biserke Cvejić u jednako slavni newyorški *Met*.



Ostaje još se samo osvrnuti na sintagmu "praizvedba u Hrvatskoj". Kategoričnost otpada zna li se da je *Attilu* već 1849. u Rijeci izveo talijanski ansambl, dok je u Dubrovniku 1989. na Držićevoj poljani gostovalo beogradsko Narodno pozorište s istom operom u režiji D. Miladinovića i pod ravnanjem N. Žličara. Uvjetno se, dakle, može govoriti tek o prvom *Attili* u izvedbi jednog hrvatskoga opernog ansambla. Splitskog.

U vrijeme praizvedbe (*La Fenice*, 1846.) devete i danas gotovo zaboravljene Verdijeve opere (libreto Temistocle Solera), ona je bila popularna zbog svojih neplošnih, ambivalentnih junaka. Maestro Nikša Bareza, smatrajući *Attilu* polugom prema *Nabuccu* i *Rigolettu* i te kako važnom po razvitak glazbena teatra u svijetu uopće, dosljedno se i hrabro upustio u preispitivanje prema najnovijem izvornome kritičnome izdanju njezine klasične teme na klasičnome (ako previdimo dvije renesansne kapelice) Peristilu kao vrijedan prilog proslavi Verdijeve obljetnice.

Savršeno pogođena trasa

Da je Peristil idealan za dočaravanje ruševina Akvileje, koju je hunski vođa poharao 452. godine i pred kojim se nije libio natovaren zlatom kleknuti papa Lav I., ne bi li spriječio dublji prodor Biča Božjeg, pojmili su i svi ostali akteri ovog projekta. Posebice će se tema redatelju Ozrenu Prohiću učiniti kao stvorena za suvremeno iščitavanje...

Delikatno komornu i rafinirano pisanu partituru prenio je Bareza precizno, a smislom za i najsitniji detalj podsjetio nas je na Milana Sachsa, ostavivši dojam potpune uvježbanosti svih ansambala. Na savršeno pogođenoj trasi uvažio je svaki skladateljev znak (instrumentalisti su imali čak i brojčane oznake tempa!). Koncentraciju limenih puhača nije začudo poremetio ni zakašnjeli početak izvedbe, zadržavši dinamiku i mekoću, dok se gudačima ni u pianu nije potkrao niti najtiši šum. Isto vrijedi i za flautu solo, odnosno za engleski rog u prvom prizoru prvoga čina, dok prate solistički nastup jedinoga ženskoga lika – Odabelle u interpretaciji Nelli Manuilenko, također najbolje u najzahtjevnijem: lirskome pianu arije *Liberamente or piangi*, ali intonativno stabilne i u *Qual son' di passi* u duetu s Forestom (gost Carlo Ventre, tenor vrhunske tehnike koji bi nesumnjivo bio zvučniji da nije pjevao pod antibioticima, ipak nas živo podsjetivši na nezaboravna Cepreagu). A nezaboravan je i istančano zvučan, fini ton cella Pjotra Tarasinkjeviča.

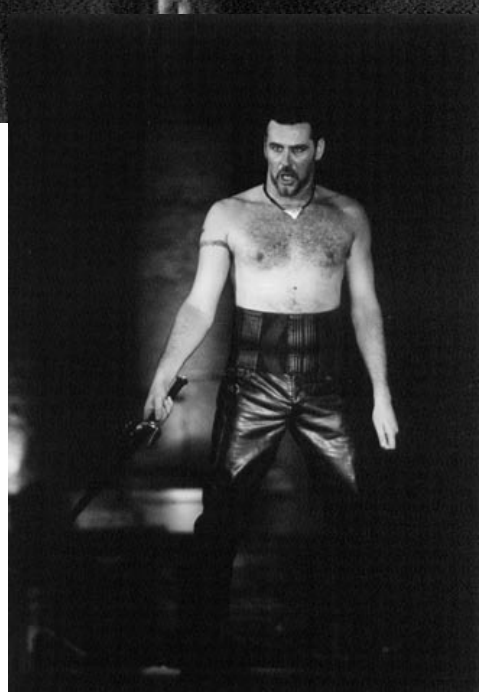
Dirigent je razložno postupio spojivši prolog s prvim činom tako da opera ne traje ni dva sata. Zbor se zdušno zadržao na svojoj već ustaljenoj visokoj razini ekspresije (zborovoditeljica i dirigentica scenske glazbe poletna Ana Šabašov).

Barezino vrednovanje pjevača u epizodnim ulogama kao i ujednačenost u tretmanu velika je dobit za splitsku Operu. Sve pohvale idu našem proslavljenom umjetniku Nevenu Belamariću radi pristajanja na malu ulogu pape Lava I., koji je ipak odjeknuo pravim basovskim tonom premda gotovo nadglasan orkestrom, ali i kristalno čistom tenoru Vinka Maroevića (Uldino), idealna napokon i za glavnu ulogu u slavenskom repertoaru, Vašeka, primjerice. Poput zvona odjeknuo je u obje Eziove arije puni, zaobljeni bariton gosta iz *Baljšog teatra* odnosno *La Scale*, Jurija Nečajeva, koji pri interpretaciji lika ravna Jagu mora praviti dinstinkciju od, primjerice, grofa Lune. Jedino Ivica Čikeš (Attila) pjeva stalno. Idealno lijepe pojave kao stvorene baš za ovaj lik, još je bolje usavršio svoj prirodno stabilan centar, a određene će se statičnosti glumačke komponente ovaj daroviti visoki bas vremenom sigurno osloboditi.

Slabi reflektori svjetla Zorana Mihanovića teško da su mogli biti u scenografijskoj funkciji, budući da su bili prekriveni televizijskima, potencirajući opću zamračenost.

Režija

Svjesni neuobičajenosti, umjesto da počnemo s režijom, ostavljamo je za kraj. Mladi i obrazovani Prohić, dokazano senzibilan za vremenske odmake i čije opravdano upozoravanje na latentnu opasnost od fašizma (zorno mahanje zborista crnim zastavama) potvrđuje, na žalost, splitska "stožersko dignitetska" svakodnevica, nije dovoljno iskoristio ni mogućnost koju mu je pružila jednostavna, s uvažavanjem za zatečeno, i komornosti Peristila primjerena scenografija Vesne Režić – da na nenapadnoj platformi u dvama niskim razinama jarkim svjetlom razigra i stilizacijski bolje razmjesti pokretljivi Zbor (koreografija i scenski pokret Jasna Frankić Brkljačić) – ali ni na srebrnu pladnju pruženu blizinu katedrale: umjesto na njezina vrata, uveo je papu kroz Vestibul, baš kao i djevice koje je mogao provesti katedralnim kružnim pu-



tem i uvesti na Peristil. Stilski neujednačeni, šablonski čisto vojnički kostimi od teške čohe i skaja Irene Sušac (crni za Hune, zeleni za Ostrogote i crveni za elegantne Rimljane) nisu korespondirali ni s glazbom niti s karakterima. Čvršću bi estetsku situaciju redatelj dobio neodijevanjem protagonista u nesvrsishodno novo ruho koje ne osmišljava zadano. O preznojavanju protagonista da i ne govorimo!

Rijetki su redatelji poput Gavelle, Strozzija, Mansvjetove, Kuljiša, Habuneka..., koji nisu živjeli u zabludi da su dio operne predstave. Opera, pogotovo pod vedrom nebom, jest spektakl koji, u ovom slučaju, ne smije biti inkorporirana tama, već se kao takva može zadržati tek na razini metafore – jednako o hunskom vođi kao o fašizmu. Priča o Attilinu upadu u Akvileju i Verdiju je poslužila samo metaforično – da bi pisao spektakl. Glazba je njegova važna komponenta. A redatelj treba obuhvatiti sve – i nju, i ravnatelja, i svjetlo, i balet odnosno pokret... i ni na čas ne zaboraviti da je struktura verdijanskog belcanta i verizma postavljena u kanon, stilizacijski zadan vlastitom strogom umjetničkom formom. Praviti od toga antizadanost približavanjem uličnom realizmu protivno je samoj njezinoj prirodi te predstavlja contradictio in adjecto. Z

CEDETEKA

Inovativni Manu

Manu Chao: *Proxima Estacion Esperanza*, (Virgin/Dallas Records)

Krešimir Čulić

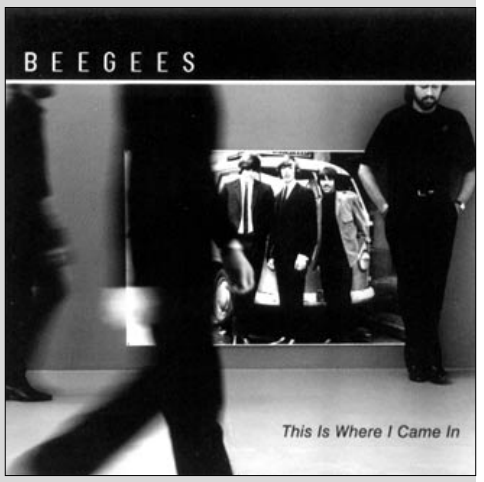
Rođen 1961. godine u Parizu kao Oscar Tramor, popularni francuski glazbenik Manu Chao, sin španjolskih roditelja, kao dijete je odrastao paralelno učeći španjolski i francuski te asimilirajući utjecaje obiju kultura.

To će se kasnije pokazati veoma bitnim u njegovu glazbenom stvaralaštvu. Krajem sedamdesetih, kao tinejdžer, Chao se oduševljavao britanskom punk scenom i zvukom legendarnog sastava *The Clash*. Optimistična, nepretenciozna, pomalo snena, mediteranska atmosfera odzvanja iz svakog takta novog albuma, a njegova simpatična mješavina engleskoga, francuskog, španjolskog punka, reggea, kubane i popa, citata Clasha i world musica predstavlja jedinstven crossover svjetske glazbe. *Esperanza* je totalno pomaknut album, sasvim drukčiji od većine albuma pri vrhu top lista. Kolumbijski ritmovi i kubana prožimaju se s razuzdanom brass sekcijom, a uvodna, opuštena *Merry Blues*, otpjevana na engleskom, podsjeća na dobru, gotovo napušenu vibru Boba Marleya. Ono što je Beck na američkoj i svjetskoj rock sceni kao veliki inovator i eksperimentator to je Manu Chao za europsku i svjetsku off pop scenu. Kao klinac počeo je svirati gitaru u rockabilly bendu *Les Hot Pants* i zarana osjetio užitak nastupanja pred publikom. Uskoro s bratom Antoineom i izbjeglicama iz Maroka, Grčke i Španjolske osniva sastav *Mano Negra*, nazvan po španjolskoj anarhističkoj organizaciji, a odmah po izlasku njihova prvog singla *Mala Vida* postižu velik uspjeh u Francuskoj te im moćna diskografska kuća *Virgin* na potpisivanje nudi povoljan diskografski ugovor. Multikulturalan i multijezičan sastav s bazičnim eksperimentalnim latino zvukom i zanimljivim elementima punk ostavštine, diskografski su pokorili Francusku, Španjolsku, Južnu Ameriku i dobar dio Europe. U devedesetim, Chao je velika zvijezda latino i alternativne scene, a njegov sastav *Mano Negra* sinonim je za kvalitetu i inovativnost. Chao l998. godine objavljuje svoj prvi samostalni album *Clandestino: Esperando La Ultima Ola* koji ispočetka podržavaju samo stari fanovi *Mano Negre* a publika ostaje prilično rezervirana. Ipak, album polako osvaja tržište Francuske da bi na posljetku bio prodan u fascinantnih milijun primjeraka, a još toliko je prodano u Europi i svijetu. Novi album Manu Chaoa gotovo će sigurno ponoviti uspjeh Clandestina u što se lako uvjeriti preslušavanjem pjesama poput *Me Gustas Tu, Mi Vida* ili *Bixo*. Z

Pop za ugodno starenje

Bee Gees: *This Is Where I Came In*, (Polydor/Aquarius Records)

Krešimir Čulić



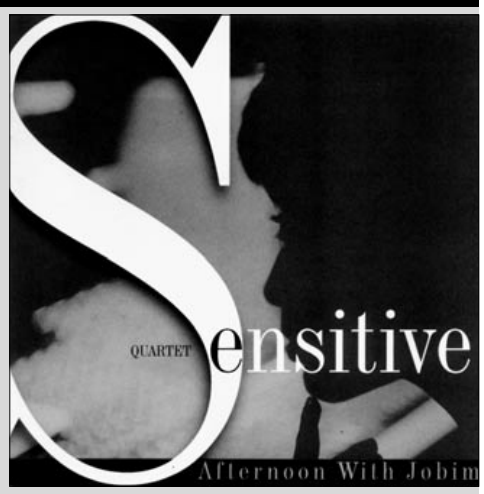
Ugodna, vrhunski otpjevana višeglasja, nevjerojatan talenat za stvaranje hitova te izgled dobrih i pristojnih dječaka koje bi svaka majka željela za zeta, bili su glavna obilježja planetarno popularnog pop sastava Bee Gees početkom šezdesetih godina, a ostala su nepromijenjena do danas.

Sa desetak albuma prodanih u zlatnim i platinastim tiražama iza sebe, s bezbrojnim naslovnim stranicama i ogromnim, rasprodanim svjetskim turnejama, braća Gibb i u svojim zrelim pedesetim godinama očito su željni studija i dobre svirke. Najbolji dokaz tome njihov je novi, nedavno objavljen album *This Is Where I Came In* koji sa svih svojih dvanaest pjesama i ukupno 52 i pol minute trajanja može biti dobar obrazac za stvaranje kvalitetnih pop pjesama nadobudnim klincima koji silno žele postati zvijezde radeći blijedu pop i "r&b" ljigu. Aktualni singl *This Is Where I Came In* bio je dobar indikator da su braća Barry, Robin i Maurice Gibb u vrhunskoj formi, pa je odmah po objavljivanju već rutinski osvojio prva mjesta američkih i europskih top lista. Većina pjesama s novog albuma potencijalni su hitovi, posebice sjajne *Man In The Middle* i *Deja Vu*. S druge strane, neobičnom *Technicolor Dreams*, svingerskog štiha s asocijacijama na Charleston i tridesete, bend pokazuje da nije pod svaku cijenu snimio komercijalni materijal već i da je sklon eksperimentu. Album *This Is Where I Came In* maksimalno je profesionalno snimljen, otpjevan, odsviran i produciran te i djeluje kao spontana studijska zabava momaka koji u tome doista uživaju, a s obzirom na njihovo imovinsko stanje glazbu stvaraju posve neopterećeni, bez osobnog ili imperativa diskografske kompanije da album mora komercijalno uspjeti. Uz iznimku spomenutog hit singla *This Is Where I Came In* novi album Bee Geesa na prvo slušanje nije hit album i sigurno neće ponoviti ogroman uspjeh albuma poput Saturday Night Fever iz 1978. na kojem su kao glavni izvođači sa pet pjesama osvojili vrhove top lista. Iako je njihova karijera ispočetka bila zamišljena kao pandan Beatlesima, bend se u sedamdesetima spontano transformirao u pionire američkog, ali i europskog disco zvuka. *Staying Alive, How Deep Is Your Love, Jive Talkin', Night Fever, More Than a Woman* spadaju u najveće hitove svih vremena, a i danas se vrlo često mogu čuti u eteru kvalitetnijih radio programa. Zdrav, iskren i nepreteciozan, a itekako kvalitetan disko zvuk sedamdesetih njihova je inovacija i dan danas uzor brojnim producentima i aranžerima. Bee Gees neosporno spadaju pod pojam AOR (Adult Oriented Rock ili tzv. pop za ugodno starenje), no u tom su glazbenom segmentu i na početku novog milenija definitivno jedan od najkvalitetnijih sastava. Z

Na Jobimovu tragu

Quartet Sensitive: *Afternoon With Jobim*, (Dallas Records)

Krešimir Čulić



Nakon nedavno objavljenog albuma Ivan Kapec Tria *Lancun*, izdanog na rokerskoj etiketi Dancing Beara, i mjesec srpanj donio nam je sjajno jazz izdanje, album *Afternoon With Jobim* Quarteta Sensitive, objavljen na ništa manje rokerskoj etiketi Dallas Recordsa. Nedavno potpisivanje dugoročnog licencnog ugovora sastava *Cubismo* s moćnim *Universalom* definitivna je potvrda njihove reproduktivne i izvođačke kvalitete, pa u tom kontekstu možemo kao sasvim uobičajenu uzeti sposobnost i sklonost hrvatskih glazbenika da vrhunski i nadahnuto, ne samo interpretiraju, nego i prearanžiraju svjetski popularne standarde jazza, jivea, bossa nove, swinga i kubane. Album Quarteta Sensitive najbolja je potvrda navedenoga, a što ne mora čuditi ako se u obzir uzmu imena entuzijasta i zaljubljenika u jazz, vrhunskih glazbenika Darka Jurkovića Charliea na gitari, Henryja Radanovića na bassu, Tončija Grabušića na bubnjevima i udaraljkama, koji kompetentnim i inspirativnim muziciranjem stvaraju savršenu glazbenu podlogu za erotičan, kvalitetan i za vrhunski jazz i bossa novu kao stvoren glas pjevačice Meri Trošelj. Kao predložak za album *Afternoon With Jobim* mudro su odabrali zavodljivu i romantičnu kombinaciju brazilske sambe i modernog jazza temeljenu na stvaralaštvu legendarnoga brazilskog glazbenika Antonia Carlosa Jobima. Instrumentali poput *Aqua de Beber* i *Aruanda* skladno se nadopunjuju s antologijskim kompozicijama *Girl From Ipanema*, *Desafinado, How Insensitive* i *Don't Ever Go Away* ili pak s bržim kompozicijama poput *Wave, Triste* i *No More Blues.* Rado viđen *special guest star* na ovakvim albumima, sjajni mladi glazbenik Matija Dedić svojim sudjelovanjem na klaviru i sintesajzeru prigodno je obojio i obogatio cjelokupnu zvučnu sliku. Sinead O' Connor objavila je 1992. vrlo zanimljiv i kvalitetan album *Am I Not Your Girl?* sa desetak sjajnih jazz covera poput *Black Coffe* ili *Don't Cry for Me Argentina*, koji je kao i njezini pop albumi polučio velik uspjeh. Album Quarteta Sensitive po kvaliteti izvedbe, aranžmanima i pjevanju Meri Trošelj stoji rame uz rame sa spomenutim albumom O'Connorove i samim time nagovješćuje moguć inozemni uspjeh ovoga odličnog kvarteta. Z

Sretan spoj popularne i klasične glazbe

Vanesa Mae: *Subject To Change* (EMI/Dallas Records)

Krešimir Čulić

Vanessa Mae, jedna od najpopularnijih ženskih glazbenih zvijezda današnjice, svoj uspjeh i popularnost, za razliku od kojekakvih umjetnih medijskih produkata poput Spice Girls ili Britney Spears, duguje talentu, napornom vježbanju i usavršavanju. Iako je još u tinejdžerskoj dobi postala iznimno bogata i slavna, Maeova glazbi i danas pristupa tako strastveno i odano kao da se tek bori za svoju karijeru, o čemu svjedoči i njezin novi, treći studijski album *Subject To Change*. Vanessa na njoj po prvi put i pjeva i to veoma dobro što se najbolje može čuti u sjajnom, drugom singlu *White Bird*. Kao i cijeli novi album, singl *White Bird* izvrstan je spoj tipičnog, radio friendly, vrhunskog popa koji je inovativno i originalno udružen s klasičnom glazbom, optimističnim i jednostavnim tekstom te veselim, petminutnim uptempom i vokalom. Da je Vanessa Mae napravila veoma dobar album nagovijestio je već prvi singl *Destiny* kojim je potvrdila vrhunsku izvođačku formu. Njezin prvi album *Violin Player*, ušao je direktno na vrhove top lista kao new entry, u više od dvadeset zemalja. Dio glazbene kritike zlobno je tvrdio da je Vanessa unatoč kvaliteti i inovativnosti samo One Hit Wonder, djevojčica koja je uzburkala diskografske i medijske krugove i koja će na tome i završiti. Te, 1996. godine ubrzo ih je demantirala nominacijom za BRIT Awards u prestižnoj kategoriji "Najboljeg ženskog umjetnika", a albumom i turnejom Storm, objavljenom dvije godine kasnije razuvjerila je i najveće skeptike. Publika i glazbena kritika bili su oduševljeni njezinim spajanjem popularne glazbe i obrazaca klasike, koje je vjerno i strastveno interpretirala na svojoj 200.000 dolara vrijednoj violini.

Danas,pet godina kasnije, ponosna je vlasnica i trećeg studijskog albuma, vrlo dobrog *Subject To Change*. Z

glazba

Festivali

Mnoga lica gitare

Osmišljen tako da gitaru prikaže u njezinoj raskoši i presjeku glazbenih vrsta kako klasične, jazz, tako i glazbe etno ili "world" –provenijencije, Festival je do sada ugostio neke od najboljih svjetskih gitarista

***Internacionalni festival gitare*, 1. – 5. srpnja 2001., Kastav**

Davor Merkaš

Zahvaljujući ponajprije hrvatskom gitaristu internacionalne reputacije Darku Konofskom, ali i muzikalnim ušima kulturnih očeva Rijeke i Županije te grupi neobično sposobnih i marljivih Kastavaca koji rade "s predanošću misionara" već petu godinu zaredom u život se u sklopu *Kastavskog kulturnog leta* doziva *Internacionalni festival gitare*. Osmišljen tako da gitaru prikaže u svoj njezinoj raskoši i presjeku glazbenih vrsta kako klasične, jazz, tako i glazbe etno ili "world" – provenijencije, Festival je do sada ugostio neke od najboljih svjetskih gitarista kao što su "kolosi klasične gitare" Aniello Desiderio ili Zoran Dukić, planetarno poznati ansambl *Trio de Cologne*, španjolske "Flamenco trupe" Monton i *Merengue de Cordoba*, jazz gitarista Paul Shigihara te basista Martina Djakonovskog, zatim glazbenike osebujnih tehnika sviranja (primjerice "finger-picking" stila) kao što je njemački virtuoz Peter Finger ili pak Michael Koschorreck, čije je sviranje koktel sintetiziranih zvukova svih plaža svijeta – da spomenemo samo neke.

Michael Sagmeister

Huk vjetra iz gitare

Ove godine čast otvoriti Festival pripala je Aniellu Desideriu, nedvojbeno jednom od najvećih gitarista današnjice. Čak ni nestanak kovčega s koncertnim frakom negdje u milanskoj zračnoj luci nije mogao omesti tog "Horowitza gitare" da briljantnim koncertom, svirajući u jeansu, povede slušatelje u šetnju galerijama gotovo opipljivoga "trodimenzionalnog" zvuka u rasponu od suptilnih nijansi na granici čujnosti, pa do pastoznog zvuka intenzivnog *fortea*. Desiderio posjeduje virtuoznost od koje zastaje dah, kao što je to pokazao u Dominiconijevu posljednjem stavku *Koyunbaba suite* u kojoj običnom smrtniku uopće nije jasno kako se iz gitare "fizički" mogu izmamiti tako čudesni elementarni zvukovi nalik huku vjetra. Njegova gitara u jednom trenutku zvuči umilno kao glazbena kutijica za navijanje s mirisom djetinjstva (*Scarlatti*), a u sljedećem on njome s radošću djeteta već istjeruje đavolka iz prstolomnih pasaža Paganinija (*Sonata za violinu*) i Tedesca (*Capprico diabolico*), ili s velikim užitkom "kuša" svaki ton meditativnog, intimnog i onog "romanesknog" (T.W. Adorno) drugog Paganinijeva djela (*Velika sonata za gitaru*)

Duo Susana Prieto i Alexis Muzurakis, baš kao i Desiderio, osvajači prvih mjesta najvećih internacionalnih natjecanja, drugog dana kastavsku crkvu su ispunili radošću glazbovanja poput one koju su grčki pastiri, možda daleki Muzurakisevi preci, postizali tek uz pomoć vina na svečanostima posvećenim Dionisu i Bacchusu. Bilo je tu vatrometa tonova i impulsivnošću protkane barokne glazbe sa svim finesama izvedbene prakse tog razdoblja (Bach, Rameau), ali i emotivno gustih i finom melankolijom ispunjenih interpretacija Piazzole (*Tango suite*) te fino zategnutih klasicističkih lukova Sorove glazbe. Imponirali su i minucioznom preciznošću te potpunom "stopljenošću", što je pokazatelj njihova majstorstva i dostignute razine zajedničkog muziciranja.

Svjetovnije pozornice

Sljedeće dvije večeri oltar crkve zamijenjen je "svjetovnijim" pozornicama. Dapače, išlo se u smjeru "crvenog grotla nečastivog" otjelovljenog u postjugoslavenskom socrealističkom društvenom domu, među "domorocima" znanog kao "Šporova jama" na kojem je nastupio jazz gitarist Micheal Sagmeister. Iako je održan u ambijentu koji je "nadmašio" čak i okorjelim džezistima bliske jaz(z)bine, i zadimljene podrumske klubove, Sagmeisterov koncert, a pogotovo onaj, održan dan kasnije, sjajnog talijanskog umjetnika gitare Franca Moronea na trgu *Lokvina*, pokazao je kakve vrsne gitariste je Darko Konofsky uspio dovesti u Kastav. Spomenimo samo da je Sagmeister gost-docent na "Berklee College of Music" u Bostonu, a njemački tisak ga je proglasio "najvažnijim njemačkim jazz gitaristom osamdesetih". Morone, česti gost najprestižnijih svjetskih festivala, svojom "finger-picking" tehnikom keltske, irske ili sjevernoameričke melodije osobnim "intervencijama" pretapa u energijom nabijene minijature predivno vođene bas linije, filigranski izrađenog srednjeg sloja i pastoznih melodijskih linija.

Kruna ili, bolje rečeno, "perjanica" Festivala bio je nastup brazilskih glazbenica *Tria Rosanna i Zélia* koje u Kastav nisu došle podastrijeti samo raspomamljene ritmove sambe te masovnom kulturom "isprane" ritmove svoje djedovine. Podrijetlom iz pokrajine Minas Gerais, one su Kastavcima ponudile finiju, diferenciraniju sliku brazilske glazbe od one koju znamo – introvertne, sjetne pjesme svog kraja, uronjene i u vlastitu čežnju za dalekim domom. (Za znatiželjnike – *Rosanna-Zelia.com*)

Tisuću finih supstanci

Poput alkemičara tražeći tajnu recepturu svoje glazbe, Rosanna i Zélia u njoj miješaju tisuću finih supstanci ali i kao "barmen" u nju bez straha dodaju sve ono što će ju učiniti boljom. Ne izbjegavaju one ni *rap* (njime su začinile skladbu *Moldura*) ni *rege* ili *jazz*. Iako su skladbe u kojima se osjećaju i *europski* utjecaji pjevne i pristupačne baš svakom ljubitelju popa, imaju one i svoje skrivene dubine i mnogo slojeva. Tako se, primjerice, u tekstovima pjesama osjećaju čak i indijski te dakako brazilski utjecaji. Naslov

skladbe *Coisário* (to je ujedno i naslov jednoga čitavog albuma) je "kovanica", riječ koju je izmislio veliki pjesnik Magičnog realizma, Brazilac Manoel de Barros, a u sebi ujedinjuje riječi rosário (krunica) i coisas (stvari), simbolično predstavlja imaginarnu "nisku" dragih, prisnih, a time i svetih stvari iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, koje se u mašti "propušta" kroz prste poput krunice. Za Rosannu i Zéliu takve, srcu prirasle drage stvari koje propuštaju kroz svoje tonove su i sinkretički religiozni obredi njihove zemlje odraženi u pjesmi *Mirra* (u kojoj Rosanna pokazuje svu raskoš svojih glasovnih sposobnosti) Jobimova *Samba Só-Dá-Dó*, fina sjeta u skladbi *Lady Multimelancolica*, ili meditativnost predivne balade *Quintao*.

Kruna ili, bolje rečeno, "perjanica" Festivala bio je nastup brazilskih glazbenica *Tria Rosanna i Zélia* koje u Kastav nisu došle podastrijeti samo raspomamljene ritmove sambe te masovnom kulturom "isprane" ritmove svoje djedovine

No, ono što glazbu Rosanne i Zélie čini "brazilskom" u smislu riječi koju svi dobro znamo, je fantastična perkusionistica Angela Frontera. Uz brazilske ritmove Ijexá, Baião, Xote ili Maracatu, koje je preciznošću kirurga urezivala u vrelu noć, ujedno je i plesala sa strašću punokrvne južnjakinje. Njezin solo performance, virtuozno sviranje na bubnjevima, u drugom dijelu koncerta, imao je snagu cijele karnevalske povorke tamnoputih žestokih momaka, onu čudesnu tvar koja kod slušatelja popravlja adrenalinsku sliku. Z

FILM

Festivali

Motovunski lepi cajti

Motovunski filmski festival, od 31.7. – 4.8.2001.

Sandra Antolić

Zapažanja

Zapazila sam da su mi u Motovunu vrlo brzo prošla četiri dana. S gledanjem u prosjeku četiri filma i očijukanjem s još barem dvije projekcije na dan, na koje jednostavno fizički nije bila spremna moja gledateljska pozadina. To bi vrijeme negledanja iskoristila za rad, razgovore i put do hotela na tuširanje i natrag. Od svega ću najprije prepričati put do hotela, napornih deset kilometara puta po praznoj cesti na oko trideset i pet temperaturi. Auto mi je bio jedini nejavni prostor u koji sam mogla nakratko pobjeći, jer i u sobu iza osam znala mi je bez kucanja navratiti revna sobarica sa "još spavate?". I to je bilo sasvim na mjestu, pa nisam valjda došla – spavati. Podsjećala me je radina žena na filmskokritičarsku rabotu, ponekad tako lijepu, a ponekad dozlaboga dosadnu.

Razgovori su bili, neki vrlo kratki, na primjer "bok, bok" (Hribar, Mirković...) ili oni s Antom Tomićem, književnikom iz Splita, koji je, kad bi me vidio samo podigao obrve, pa nisam znala čudi li se on to što vidi MENE?, što UOPĆE vidi?, ili što me OPET vidi?, tako da je, evo, čak i u ovakvim neverbalnim komunikacijama, čovjek mogao kvalitetno provoditi vrijeme u Gradiću. Neki su razgovori bili prilično dugotrajni i jedan ću takav podijeliti s Vama kroz intervju koji sam napravila prvoga dana kolovoza, neposredno nakon jutarnje projekcije jugoslavenskog filma *Munje* redatelja Radivoja Raše Andrića, koji je moje godište. Značajno je da intervju nisam napravila s njim već s producentom filma koji je godište moga supruga. S pauzama za WC, ručak i s jednom za gledanje danskoga filma *Pusher*, prvog dijela filma *Bleeder* (koji smo gledali prošle godine u Motovunbadu), ali opet u društvu dvojice spomenutih autora, razgovor sa Zoranom Cvijanovićem trajao je otprilike osam sati, a prenijet ću samo one dijelove koje je razumljivo zabilježio nakon nekog vremena već užareni diktafon Panasonic.

Zadnje padanje s lustera

Kao i kad sam bila tinejdžerka, najzanimljiviji obrati događali su se zadnjeg dana. Zapravo, već sam predzadnju večer na terasi hotela *Kaštel* počela sumnjati da je čovjek s najlonskom vrećicom formata A4, bez brkova i svježe podšišan, gospodin Đermano Senjanović – inače brkata uzdanica *Ferala*. Ne moram ni spominjati koliko mi je bilo stalo do upoznavanja s njime, budući da je nedavno u svojoj kolumni objavio godišnju pohvalnicu mome pismenom sastavku – "Almanah poročne kućanice". No, spomenuta vrećica nije mi se uklapala u sliku o surovom prozaistu, nesmiljenom bufonistu iz južne Dalmacije, a kad sam vidjela da je gospodin sjeo na galiju FAK-a i počeo okupljenim slušačima čitati *Dorin dnevnik*, ostavila sam upoznavanje za vremena kad mu bude bolje. To se dogodilo već sutradan, rano. Razgovor smo počeli tako što sam izvrijeđala osnovne postavke ritualnog čitanja, tj. izvođenje pisane književnosti kao da je usmena, o čemu možete čitati u jednom od tekstova *Globusova* kolumnista Roberta Perišića, da ne ponavljam sad i ja, kad je čovjek to napisao pametnije. Tek mnogo kasnije pripremila sam i pismenu poruku gospodinu Senjanoviću u vidu deseteraca koju sam snimila na svoju telefonsku sekretaricu pa je možete slušati ako uplatite deset kuna na moj broj žiro računa.

Ona glasi:

Oj, Đermano Senjanoviću
Čitaš (?) libre, obnevidjeti ću
Jesil' i ti dio onog Faka
Il' ti pamet iskvocala svraka?
Zar bi svoje libre čito Smoje,
(Stobom letit', tebe (oči) vidit')
I jel' Tito nama čito' svoje,
Dok mu tila svaka dat je "proje".
Nisam protiv arije ja freske,
Guslar tute gusla svoje pjesme,
Ali ti mi, Senjanoviću, brate,
Nisi pamet darova' na rate.
Pa se meni čini u to ime,
Da za nove korice ti vrime,
Zato počuj savjet kućanice,
Koja tvoje upoznala lice.
Roman ište čitanja "u sebi",
Zar bi Miler doša' čitat tebi?

Gospodin Senjanović se nije naljutio, već me zamolio da mu suzim majicu na ajnerima i donesem čašu malinovca.

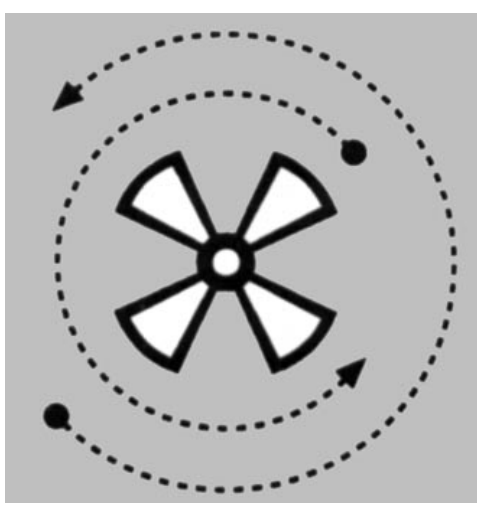
Filmovi

Gledanje filmova, kad su bili loši, smatrala sam radom, a kad su bili dobri – zabavom. Više sam se zabavljala, a najviše na nimalo zabavljačkom filmu *Idioti* Larsa Von Triera koji pripada poetici danske *Dogme#*. No, kako u redakciji *Zareza* postoji osvjedočena analitičarka njegova opusa, okrenete li stranicu naići ćete na puno kvalitetniji tekst o *Idiotima* od onoga koji bih vam mogla isporučiti ja.

Prvonagrađeni britanski film *Posljednje utočište* Pawela Pawlikovskog kružna je priča o dolasku u Britaniju i povratku u Rusiju mlade majke i dvanestogodišnjeg sina. Nakon što ih na aerodromu ne sačeka britanski ljubavnik, prijavljuju se za status političkih azilanata i dobivaju prinudni smještaj u neboderu "nekoga ružnog" morskoga grada gdje bi, zahvaljujući ažurnosti birokracije, mogli ostati i cijelu godinu. Bez novaca, posla i vijesti od neozbiljnog ljubavnika, žena se odlučuje na bijeg, na sumnjiv posao snimanja pornića on-line i na novu ljubav sa simpatičnim momkom iz nesimpatičnog susjedstva. Premda i njoj i sinu nova ljubav, odnosno prijateljstvo, prijaju, donosi odluku o bijegu iz strogo kontroliranog "utočišta" i povratku u Rusiju.

Trio likova izvrsno je napisan i odglumljen, posebno dječak. Nove će prijatelje naći među djecom ljudi koji čekaju useljenje, a s njima i nova ponašanja; votka, tuče i cigarete. Majka je jednostavna naivka, romantična figura što srlja svijetom s grlom u jagodama, a domaćin čovjek koji je izabrao azil iz svoga domicilnoga društva zbog neprihvaćanja rituala sredine kojoj je pripadao. Karakteri klize kroz priču koja se završava gdje je i počela, vrteći se u krug ovoga začaranog svijeta. Neke su epizode izrazito vizualno romantične, druge dokumentarno hladne. Ton filmu daje romansa u nastajanju pa je ne-sretan kraj pravo osvježenje "iznevjerenih očekivanja" na holivudsku melodramatsku formulaičnost svikloga gledatelja.

Drugi film koji ne bih voljela zaobići najavljen je kao nešto čemu ništa slično do sada nismo gledali. Pomislila sam da uvodničar vjerojatno nije upoznat s fundusom naših gledateljskih iskustava, no ubrzo sam se uvjerila u točnost njegovih riječi. Roy Andersson, švedski redatelj koji se režije cjelovečernjeg filma prihvati svakih petnaestak godina, doista je imao što pokazati i reći. Nisu bila nategnuta ni uvodna uspoređivanja s Bergmanom. Niz kontemplativnih statičnih kadrova-sekvenci filma *Pjesme s drugog kata* nakon prvobitnog šoka (glumci nose grotesknu kazališnu šminku) ususlavljuju se u kolažnoj naraciji koja priča kako je, citiram riječi pjes-



me, "teško biti čovjek" u svijetu nestabilne materijalne egzistencije. Propast velike tvrtke proizvodi beznađe i poniženje, a konsekventno devalviraju i duhovne i moralne vrijednosti te nestaje granice među svijetom živih i mrtvih. Pratimo tišinu u bolesno zeleno-žutim ložnicama obeznađenih sivih aktera. Kad nema temelja onda je Isus tek izložak na EXPO-u koji se, usput, loše prodaje. Andersson se upeo pokazati nam konačne teme egzistencije; žrtvovanje, smrt, umjetnost, kao usavršene rituale egzekucije u kojima sudjeluje posrnula zajednica.

Nitko nije otok

Što se tiče obaveznoga festivalskoga glamoura, proizvodili su ga jedino pripadnici – u međuvremenu svakom telefonskom pretplatniku odioznog – HT Hineta. Neke djevojke iz svite nonšalantnoga glasnogovornika ove tvrtke-sponzora (on-line punktova za opću i novinarsku upotrebu), odjećom su ukazivale na visinu plaća u tvrtki-muzari. Motovunskim ulicama služile su se kao hodnicima do kancelarija, a Korojba autobusom kao službenim Hinetovim limuzinama. Riječju, fabula nije pratila siže.

Bilo je tu još i potpuno nezainteresiranih i previše zainteresiranih za glavna događanja Festivala – filmove – ali njima to, što zbog mladosti njihove, jarosti klime i mudrosti vlastite – plemenito opraštam.

Od viđenijih gostiju Festivala nisam upoznala glasovitog redatelja Srđana Karanovića iako sam imala nekoliko prilika. On je velik, ima snažan glas, dominira u društvu i zna što hoće, i ... bilo me ga je strah. Kako se bojim autoritarnih figura kod kojih ne prepoznajem tihe i tople kanale za prolaz malog čovjeka do velikog, propustila sam se podiviti njegovu djelu i podivaniti s likom.

No, prisluškujući razgovor sa stola Karanovićeva, sa zakašnjenjem od tri godine saznala sam da je umro glumac Taško Načić, da je Ljuba Tadić u mirovini i da je film s čijim sam producentom razgovarala stajao šesto tisuća maraka, dok će njegov novi, s možda istim producentom, stajati puno više.

Film *Munje* do sada je u Srbiji vidjelo oko četiristo tisuća gledatelja u nekoliko mjeseci distribucije. U Motovunu publika je pljeskala tijekom i nakon projekcije, smijala se na zadane teme urnebesno i prepričavala ga sljedećih dana. *Munje* su ih munjevito oduševile, ponajviše glazbom, pa stoga donosim i riječi dvaju brojeva s CD-a koje je izdao Radio B-92.

1.

Čika jebe batu
Čika jebe tetu
Čika jebe sebe
Čika jebe sve na svetu
Čika jebe baku
Čika jebe deku
Taj bi čika stigo čak i sebe da pojebe

2.

Rizlu imaš
Ličnu kartu nemaš
Možda ćeš večeras ti u stanici da dremaš
Sve što je bilo lepo danas biće ružno
Sve što ti je bilo smešno sada biće tužno
Ti bi da se kupaš, lepi, može malo sutra
Bićeš u bedaku
Nema vopsi, nema vutra
Sve što ti je bilo smešno sada biće tužno
Ima da se dronjaš
Nema petla kukurike
Sve će bre da nema bre
Sve zbog jednog čike. Z

razgovor

Zoran Cvijanović-Cvija (42), filmski i kazališni glumac, (Taj) filmski producent, tata Milene (6) i Luke (10),

Razgovor vođen 1.8.2001.
Konzumacija: Jedna maneštra, četiri bevande, dvije biske i dvije kave te nekoliko Coca Cola
Mjesto: Svuda, pa i pod projekcijom *Pushera*
Vrijeme: Od 13.30 do oko 24.00, s prekidima

Od glumca postao si producent, uz pomoć iskusnog Milka Josifova. Zašto? Nije li to uostalom trend u jugoslavenskoj kinematografiji; uzmimo Dragana Bjelogrlića i Nikolu Koju za primjer, glumci-producenti... Oni su, čini mi se, Kobra film...

– Mi smo *Yodi Movie Craftsman*. Nije to tako jednostavno. Jedno je imati pare, jedno skupljati pare za film. Tu neko mora da ti pomogne što se tiče te neke dinamike trošenja. U Srbiji te na to muka naterala. Iz tih navika neplaćanja kad radiš za druge, posljednjih pet godina se razvila navika da svi vole za džabe, smatraju da ti čine uslugu, ako bilo šta radiš. S druge strane državna televizija, pogotovu posle *Lepa sela lepo gore* i posle *Rana* je praktički bila angažovana na zaustavljanju produkcije na materinjem jeziku, čak nije proizvodila ni obrazovni program, pošto je sve što napraviš neugodno podsećalo na ovaj bračni par koji sad, hvala bogu, više nije tamo gde je bio. Bilo koja vrsta realnosti, spontanosti, bila je sloboda. A definitivno su se i rukama i nogama i borili protiv filma jer su sa *Ranama* i *Lepim selima*... neki političari dobili po ušima, a paradoks je da je *Kobra* producirala te filmove za njihove pare.

Televizija, dakle, ne nudi više usluge produkcije. Tko onda radi?

– Sve unajmiš od privatnih firmi...rasvetu, kameru, tehniku scensku. *Munje* su snimane beta digitalno na formatu devet šesnaest koji je posle idealan za transfer na tridesetpet milimetara.

Film je rađen na D&B matrici kojom se služi mlađa generacija, tvoj lik Deda, ***od Djeda Mraza u kojeg se prerušavaš dok pljačkaš ljekarnu, pripada generaciji koju film ilustrira nostalgičnim slušanjem Rundeka, i zastavom Dubrovačkih ljetnih igara na zidu. Mislim stoga da su*** Munje ***podvučeno generacijske i jasno regionalne. Najbolje ga razumiju generacije šezdesetih i sedamdesetih, oni koji i najviše konzumiraju posljedice proteklog ratnog desetljeća.***

– Da, još je jedna razlika između tih generacija. Ova mlađa je, da bi izbegla da gleda čiku preko televizije, živela noću, a kronično je bez para. Ima još jedna stvar. Generacija naših roditelja pojavljuje se samo u offu, a vide se samo ispod struka, kao u crtanom filmu. Mi smo svesni da je urbani Beograd mračan i užasno smo se trudili da klinci u filmu budu užasno pozitivni, da su prihvatili svoju sudbinu.

Izvedbeno Munje ***su film koji podsjeća na Guya Ritchija, vizualno i montažno dinamičan, "glasan"....***

– Baš mi je drago da to kažeš ...

Možeš li mi reći na koje sve festivale planirate s filmom?

– Sad smo krenuli, prije Motovuna, prikazali smo film na Paliću kraj Subotice, na jednom malom festivalu, a krajem augusta idemo u Herceg Novi i u Sarajevo. Bez obzira što mislim da urbani film sa Balkana vrlo teško može da se probije u inostranstvu jer to njih ne interesuje; socijala, problemi, politika i nasilje već da. Ali mi smo uporni. Evo, sad su nas pozvali i u Istambul na neki festival muzičkog filma. Što se mene tiče ja ne gajim na tu temu neke velike iluzije. I *Lepa sela*... su bila odbijana do Montreala, u Veneciji su bila proglašena za srpski fašistički film, a posle jedne pozitivne kritike u *Varietyju* dobila su sedam, osam Grand Prixova po europskim festivalima.

U Srbiji nema nacionalnoga filmskog fonda?

– Zakon je napisan i sad treba da zaseda Skupština i da zakon uđe u proceduru. Mi imamo neka obećanja da će ta procedura da bude ubrzana, međutim oni jednostavno ne mogu da stignu od najbanalnijih stvari koje su ispuštene, nemaju kad da se bave nama.

Kad će Munje u hrvatsku distribuciju?

– Ne znam točno, nešto smo razgovarali sa ljudima iz UCD-a, ali nije još sve konačno dogovoreno. Izvesno znam da će se u Ljubljani prikazivati od šestog septembra.

Radiš li i u kazalištu?

– Da u Ateljeu 212 koje je na putu da dosegne samo dno. Praktički ne igram ništa. U toj su kući zadržani oni najgori organizacijski elementi socijalističke prošlosti i faze posle toga. Trenutno problemi ne mogu da budu rešeni dok ne definišu ko je vlasnik pozorišta i ko diktira politiku repertoara.

Jesu li se u međuvremenu formirala mala privatna kazališta?

– Ima i toga, po dvoje-troje ljudi radi zajedno, ali mislim da je to veliki korak prema amaterizmu i da je to smrt za pozorište. Z

Sandra Antolić

FILM

Maske lažnog predstavljanja

Poruka je *i ovog* Trierova filma da iz mehanizma eksplicitno imenovane fašističke ideologije nije moguće iskoračiti nigdje drugdje doli u *ludilo* (Karen), *zločin* (Medeja) ili *vjeru* (Bess, Selma)

Uz prikazivanje Von Trierovih *Idiota* na Motovunskom festivalu

Nataša Govedić

Uvijek je zanimljivo čuti glas onih djelatnika kulture koji smatraju kako je *političko* moguće razdvojiti od *estetskog*. Zanimljivo ih je bilo čuti u Nürnbergu, na optuženičkim klupama, zanimljivo ih je slušati u Haagu. Kad bi kojim slučajem građanke i građani Hrvatske živjeli u sustavu koji prepoznaje bilo javnu, bilo personalnu odgovornost, bilo bi strašno zanimljivo doživjeti da svoj rascijep "književnog" i "ideologijskog" na nekom lokalnom sudu kritičke javnosti mora braniti i Ivan Aralica ili neka kulturalno manje vidljiva, ali zato ne manje moćna figura manipulativnog razdvajanja profesionalnog i političkog, kao što su, primjerice, Pavao Pavličić ili Velimir Visković. Nedavno sam gledala i petosatni dokumentarac u kojem se devedesetsedmogodišnja Leni Riefenstahl ponešto iznervirano, pod prejakom šminkom koja se postupno cijedila s daminih reflektorima obasjanih obraza (naravno da je imperatorskim tonom tražila da se *smanji rasvjeta*), samopredstavila kao autorica *formalistički savršenih* dokumentarnofilmskih djela koje "svakako treba" odijeliti od njezina neskrivenoga *nacističkog* simpatizerstva. Sav taj *sklad* vojnih sletova, marševa, crnih uniformi i Hitlerovih zastava, sva ta perfekcija natjecateljskih tijela koja su upregnuta u suptilnu propagandnu mašineriju kulta ratnika, svi ti domjenci na kojima je nazdravljala časnicima "konačnog rješenja" i ekstatične čestitke koje je uputila Hitleru prilikom "osvajanja" Pariza: zar ne bismo mogli u tom trijumfu volje za "čistom" formom i veselom igrom ratnog monopolija uživati *nevinim* očima predpolitičkog formalizma!? Oh, kako se ista dama iskreno začudila otvoreno *niječnom* odgovoru svog novinarskog sugovornika (vjerovali ili ne, suho ga je upitala: "A vi ste vjerojatno Židov?"). Sjedeći u svojoj luksuznoj alpskoj kući, okružena blagodatima i simboličkog statusa i materijalne pripadnosti klasi postnacističkih bogataša, Riefenstahlova je idealan sinonim dobrostojećega dvadesetostoljetnog umjetnika bez odgovornosti. U njoj kao da nema ni sumnje niti samouvida. *Samo je radila svoj posao*, rekli bi (da ih je uzeo) odvjetnici Slobodana Miloševića. Ali koji je to "posao umjetnika"? Legitimirati se kao *nehotični* opslužitelj trenutačne vlasti? Pa sve što znamo o demokraciji osporava mentalitet intelektualnog sluganstva. Novo pitanje: shvaćaju li "naši" intelektualni i umjetnički velepoltroni ideju civilnog društva, građanske neposlušnosti i kritičkih inicijativa? Ni uludilu. Oni mi I DAN DANAS ozbiljno prepričavaju kako je *njihovu instituciju* i ovaj put strukovno "uništilo" političko protežiranje nesposobnih rodijaka ili članova pobjedničke partije. Na pitanje "Zašto ste to dopustili?" odgovaraju mi logikom Riefenstahlove: *Drukčije se nije moglo*. Velika, ogromna ideologija vlada u njihovim glavama; oni se prema poretku osjećaju "mali" i "neznatni"; kao skvrčeni kamenčić zaglavljen između dvaju pregiba gumenog đona vladarske čizme. Koja ih, treba li sumirati, beziznimno i ravnodušno *gazi*.

Predstavljanje vještice

Za razliku od kontroverzno proslavljenih Trierovih filmova (*Lomeći valove*, 1996.; *Plesač u tami*, 2000.), u kojima redatelj formalističkom ingenioznošću Riefenstahlove promovira ideologiju *apsolutne nemoći* pojedinca (u pravilu ženskog) i njezina *poželjnog samožrtvovanja* (u pravilu "za dobro" muškog protagonista i muškog poretka), formalno neuredniji i nepreciziniji radovi Larsa von Triera (*Medeja*, 1988.; *Idioti*, 1998.) jasnije otkrivaju spregu mita i politike unutar Trierove filmske est/etike. *Medeja*, koncipirana kao kombinacija Lady Macbeth i vještice Sycorax iz Shakespeareove *Oluje*, u crno je odjevena čarobnica iz davnog (historijski neodređenog) vikinškog doba neke arhetipski začarane i močvarne morske obale, prepune halucinogenih vodenih labirinata. Medeja je također i primjer "monstruozne" neposlušnosti koja kulminira politički, da se poslužimo jezikom *Macbetha*, "najneprirodnijim činom": ubijanjem vlastite djece, kao zatiranjem loze Jazonovih političkih nasljednika. Medeja djelatno postavlja Javno i Ideologijsko iznad Privatnog, u filmu zbog toga dobivši status opasne neprijateljice muškog režima. Recimo i da je njezina transgresija u Trierovu filmu prikazana kao sasvim racionalna, dobro promišljena, kontinuirano sabrana, planirana, nesentimentalna (kasnije transgresije junakinja kao što su Bess iz *Lomeći valove* ili Selme iz *Plesača u tami* bit će u prvom redu emocionalno motivirane). Rutinom bilo kojeg historijskoga ili fikcionalnog kralja koji naređuje oportuna smaknuća vlastitih političkih neprijatelja (na što je osjetljiva publika puno više svikla negoli na nasilje ženskog lika), Trierova *Medeja* predstavljena je kao netko tko odlično razumije funkcioniranje muške vlasti. U tome i jest njezina politička "čudovišnost". Nije isto ustaje li ženski ili muški lik protiv poretka. Kada, primjerice, Rambo uzima ideologiju "u svoje ruke", podtekst njegovih ubijanja reprezentiran je kao *pravedni gnjev* glamuroznog marginalca. No, kada isto učini neka žena, k tome supruga i majka, zajednica samo što ne pukne od moralnog nadimanja i zgražanja. A redatelj? Osuđuje li i on Medejin gotovo teroristički izbor političkog nasilja? Arhaičnom kostimografijom i ambivalentnom scenografijom predcivilizirano svijeta (špilja, krznadi, vikinških brodova, baklji, magličastih vodenih prolaza), Trier nesumnjivo nastoji pobjeći aktualnim čitanjima Medejina mita. Redatelja, ovdje sasvim u skladu s desnom mitologijom književnosti i filma, zanima "univerzalni" odgovor na pitanje o ženskoj političkoj moći. I on ga, na posljetku, formulira kao gotovo ekonomski hladnu i zlu *transakciju*: Jazonovu bračnu izdaju Medeja "naplaćuje" *političkom valutom* mrtve djece. Njezino vještičje poznavanje otrovnih biljaka ili čaranje nije u prvom planu, ali stalno se ističe njezina "dijabolična" ili "vještičja" samokontrola; nečuvena samosvijest. Socijalni ultimatum filmskog opusa Larsa von Triera, dakle, glasi: "ili dobra, divinizirana žrtva" (Bess, Selma) ili "loša, demonizirana vještica" (Medeja). To, složit ćete se, uopće i nije IZBOR; to su dva podjednako negativna, mitska stereotipa.

Predstavljanje ludnice

Tematiziranje političkog kao estetskog i estetskog kao političkog, sa svim njihovim shizofrenim razdvajanjima i malobrojnim ponovnim sastajanjima, okosnica je Trierovih *Idiota*. Kada grupa bogatih danskih građana, uglavnom u cvijetu mladosti te gotovo estradne ljepote, smještenih u vili koja pripada stricu glavnog junaka Stoffera (Jens Albinus), odluči GLUMITI "idiote" kako bi "raskrinkala" buržoaski način života, gledateljima je ponuđena prilično jasna opreka: pubuna se realizira kroz pristajanje na *stigmu idiota*, dok stigma idiota zauzvrat donosi umjetničko i personalno oslobođenje. Ispadanje iz političkog ovdje je manifestno (u dijalozima likova) povezano s "upadanjem" u estetsko. Što si bolji idiot, bit ćeš bolji umjetnik – dakle, opet smo u mitskoj svijesti redatelja; svijesti koja smatra nečim "najnormalnijim" *posuđivanje*, ali onda i fantastično privilegirano ODBACIVANJE, maske hendikepiranosti. Trierov film donosi i trominutnu sekvencu susreta istinski mentalnih bolesnika s glumačkom družinom histrionskih bolesnika (ova je tema majstorski postavljena još u Mannovu *Čarobnom brijegu*) kao vjerojatno najjači učinak očuđenja u čitavom filmskom djelu, budući da nemogućnost komunikacije i nemogućnost kontrole doista bolesnih gostiju posramljuje i glumce i publiku. Pobune koje Trier smatra pljuskama buržujskom moralu komično su banalne, arhipubertetske varijante "slobode": grupno svlačenje, grupni seks, blizi plan vagine i penisa (uz kvazipornografsku fusnoticu kratkog prizora vaginalne penetracije), izvanbračni seks, maloljetni seks, glasno vrijeđanje birokratskih službenika i/ili dobrostojećih susjeda. Buku i bijes "povratnika prirodi" ne smiruje nikakva politička revolucija, nego tek plejbojska – dakle krajnje konzumeristička, hiperburžoaska – orgijica. Tragovi lijevih mitova šezdesetih *Idiote* obilježavaju i ikonografski i sadržajno: komunalizam, golotinja, veliko "otkrivanje" seksualnih sloboda. No, nakon što ni jedan od histrionskih junaka na kraju ne uspije na svom radnom mjestu, izvan utopijske komune glumačke braće, odigrati dovoljno dobar *spassing* (skraćeno od "spastic behaviour" ili spastično ponašanje mentalno bolesnih), shvaćamo da redatelj ne vjeruje u uspjeh šezdesetosmaškog projekta. Trier smatra da ne može baš svatko javno osloboditi svog "unutarnjeg idiota", kako od komune zahtijeva njezin totalitarni vođa Stoffer. Isto bismo mogli reći i o utopijskoj filmskoj tehnici DOGME 95: nakon što je Idiote snimio po strogim (makar i kontradiktornim) DOGMINIM pravilima (kamerom iz ruke, uključivši jedino svjetlo i zvuk na lokaciji, inzistirajući na retorici predmeta izvan fokusa stalno pomične kamere, itd), film je bio toliko *preosvijetljen* da je Trierova produkcijska kuća morala postupiti ekstremno protiv DOGMINIH načela: Idioti su naknadno *digitalno premontirani* kako bi zadovoljili kriterij elementarne vidljivosti potreban za distribuciju i daljnje prikazivanje. Skandal oko premontiravanja Trier je popratio prvobitnom indignacijom, a kasnijim sve jačim minoriziranjem i otvorenim ironiziranjem DOGMINIH (čitaj: vlastitih) poetoloških pravila.

Karen

Trierov talent za pisanje i režiranje mitskih ženskih uloga koje graniče ***ili*** sa sveticom, kao umno poremećenom osobom, ***ili*** s racionalnom i hladnom demonicom ne treba posebno opisivati: sjećamo se redateljeve recentne filmografije. Karen (Bodil Jorgensen) iz *Idiota* po mome je mišljenju zasad najzanimljivija Trierova junakinja, zato što se ne uklapa *do kraja* u stereotip svetice/žrtve. Ona, doduše, ponovno jest *oboje*, umni bolesnik i dobra vila filma, ali istodobno je i jedini lik koji sudjelovanjem u histrionskoj komuni uspijeva *promijeniti* i izvan umjetnih granica vile *primijeniti* svoju "unutarnju idiotkinju". Kronologijski, Karen "slučajno" dospijeva u priču, pa onda i u vilu lažnog predstavljanja, tako što je Stoffer jednog dana, glumeći idiota kako ne bi platio račun u restoranu, izvuče sa sobom na ulicu, u automobil, sve do samog *začaranog zamka*. Ali, način na koji se Karen promptno identificira s grupom glumljeno hendikepiranih likova, ustvrdivši kako "nikada nigdje nije bila sretnija", odmah povlači razliku između nje i ostatka (emocionalno distanciranije, katkad i emocionalno blokirane) družine. Trier međuprizore filmskih "činova" montira kao dokumentarne izjave glumaca o ulozi Karen (vrlo slično Bergmanovoj metodologiji iz sedamdestih godina). Dok oni njezinu personu percipiraju kao "stranca", nedovoljno histrionsku gošću histrionske družine, ona njih najintimnije prihvaća. Ipak, ne sudjeluje u orgijama niti u ismijavanju buržoaskih običaja "pristojnog" ponašanja. Dok su razlozi ostatka grupe za boravak u vili više-manje konformistički (npr. Axel bježi od supruge koja je netom rodila i od posla u reklamnoj agenciji, s time da cijela histrionska družina bez grižnje savjesti kupovinu hrane naplaćuje korporativnom kreditnom karticom Axelovih poslodavaca), Karen je pogođena ozbiljnom tragedijom: smrću svoje bebe. Zadnje minute filma vraćaju Karen u okoliš njezina očajno potisnutoga malograđanskog doma (s mogućim konotacijama Karen kao žrtve incesta), gdje joj polazi za rukom napraviti scenu, odnosno "osloboditi svog unutarnjeg idiota" i napustiti mjesto zlostavljanja. U toj točki film završava, s tim da smo ranije obaviješteni da ništa slično *nečuveno* nije pošlo za rukom ostalim članovima komune te da se njihova zajednica po odlasku Karen ionako raspala.

Stofferovo prozivanje fašista

Autoritarni vođa i idejni guru histrionske družbe, Stoffer (njegova vizionarska izjava: *Budućnost pripada idiotima*), benignog izaslanika općine koji im svima predlaže preseljenje na bolju lokaciju te financijsku pomoć države, u jednom od prizora filma izbacuje iz zaposjednute vile razodjenuvši se, trčeći za općinarevim automobilom i opetovano vičući po ulici: *Prokleti jebeni fašisti!* Ali, Trier je redatelj koji pokazuje da je "izvanjski" diskriminacijski model društva, model prototiv kojeg Stoffer u ovoj sceni gnjevno ustaje, doista opisiv kao fašizam, zapravo vrlo sličan unutarnjem modelu Stofferove družine, koja je također i hijerarhična i diskriminacijska i nepravedna. Tako je poruka *i ovog* Trierova filma da iz mehanizma eksplicitno imenovane fašističke ideologije nije moguće iskoračiti nigdje drugdje doli u *ludilo* (Karen), *zločin* (Medeja) ili *vjeru* (Bess, Selma). Sva "lažna predstavljanja", sve terapijske histrionijade, navodno nas ostavljaju estetski i politički kastriranima. U redateljevu nihilizmu stoga vidim posebnu metodu est/etičkog paraliziranja: zastavu na kojoj vijori defetistički natpis: *Nema smisla*. I doista, u Trierovim ga filmovima nema. Ali samo zato jer se dotični redatelj *lažno predstavlja* kao božanski panoptikum politike i morala. Uostalom, kad na čelu SAD-a imamo *idiota* koji se *lažno predstavlja* kao kompetentni predsjednik, zašto vodeći redatelj suvremene filmske industrije ne bi bio Big Brother koji se lažno predstavlja kao (vlastitim filmom definiran) liberalni – idiot. Z

KRITIK'A

Opasno zrcalo

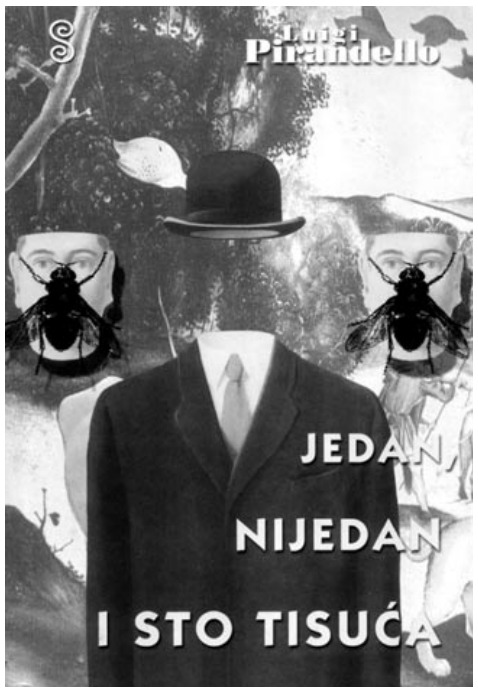
Roman u kojem je Pirandello doveo svoju "filozofiju" do krajnjih granica relativizma

Luigi Pirandello, *Jedan, nijedan i sto tisuća*, s talijanskoga prevela Morana Čale, Konzor, Zagreb, 1999.

Dean Trdak

Polemizirajući s Croceovom estetikom koja se zasniva na intuiciji i odbacuje ulogu razuma i logičkog razmišljanja u stvaranju umjetničkog djela, Pirandello u svom eseju *Humorizam* iz 1908. piše:
"Dakle, vidjet ćemo kako se u stvaranju humorističnog djela misao ne skriva, ne ostaje nevidljiva, ne ostaje samo puki izraz nekog osjećaja ili ogledalo u kojem se osjećaj ogleda, već se, dapače, pred njega postavlja kao sudac, analizira ga bez strasti, razgrađuje mu sliku; iz te analize, iz te razgradnje rađa se jedan drugi osjećaj (...) osjećaj suprotnosti."

Logičko razmišljanje (tal. *riflessione*) ne samo da ne ostaje u pozadini, već je konstitutivni element svih Pirandellovih djela. Svakodnevni događaji, izloženi nemilosrdnoj logičkoj analizi, otkrivaju se u svoj svojoj apsurdnosti i nelogičnosti. Odatle i taj "osjećaj suprotnosti", istovremeno tragičan i komičan, koji se očituje u nemogućnosti ostvarenja istinskog života, jer život se uvijek iskrivljuje pod utjecajem neke nametnute "forme". Otvorenost i odbijanje podvrgavanja "formi" karakteristike su svih Pirandellovih djela. "Život se ne zaključuje" riječi su protagonista romana *Jedan, nijedan i sto tisuća*, pa tako nijedno Pirandellovo djelo ne dovodi do nekoga definitivnog zaključka, već se, naprotiv, mora promatrati u kontekstu cjelokupnoga autorova stvaralaštva koje je obilježeno težnjom prema stvaranju globalne strukture čije elemente on neprestano varira, kombinira i preraspoređuje, često prelazeći iz jedne književne vrste u drugu. To se posebno može reći za njegov roman *Jedan, nijedan i sto tisuća*.



Namigivanje čitatelju

Hrvatski prijevod tog romana pojavio se nešto manje od 75 godina nakon što ga je Pirandello počeo objavljivati u nastavcima u časopisu *La Fiera letteraria* (u prosincu 1925.) . *Jedan, nijedan i sto tisuća* je kronološki posljednji Pirandellov roman, iako ga Pirandello spominje u jednom pismu Massimu Bontempelliju još 1910. godine. U razdoblju od 15 godina u kojem je nastajao roman, Pirandello je objavio neke od svojih najpoznatijih drama: *Šest lica traži autora* (1921.) i *Henrik IV* (1922.) te prvo izdanje *Novela za godinu dana* (1922.). Osim što su u roman ugrađeni citati iz navedenih djela *Jedan, nijedan i sto tisuća* je i u izravnom dijalogu s Nietzscheom i sa Sterneovim *Tristramom Shandyjem* (kako navodi Morane Čale u pogovoru *Sto tisuća i jedan d(r)ugi nos)*.

Neprestanim digresijama, poput onih u Sterneovu romanu, pripovjedač potkopava narativnu strukturu romana. Roman se sastoji od osam labavo povezanih knjiga, dok prijelazi s jednog poglavlja na drugo nisu motivirani razvojem radnje, već "unutarnjim monologom" protagonista-pripovjedača. No, taj unutarnji monolog ipak je ponešto drukčiji od, primjerice, Joyceova, jer je zamišljen kao neka vrsta dijaloga s čitateljima čija se pozornost nastoji privući uzvicima i retoričkim pitanjima. Pripovijedanje tako ponekad nalikuje na filozofsku raspravu u kojoj pripovjedač, poput antičkog filozofa, vodi čitatelja do zaključka, s tom razlikom što se ovdje, kao što sugerira i naslov posljednjeg poglavlja, ništa ne zaključuje, jer pripovjedač je duboko svjestan iluzornosti svog dijaloga sa zamišljenim čitateljima. U jednom dijelu romana on im se otvoreno ispričava što toliko namiguje: "...jer, kako ne mogu znati kakvim vam se činim u ovom trenutku, namigujući ciljam ne bih li pogodio."

Kad nos krene udesno

Nevolje protagonista romana Vitangela Moscarde započinju kada mu supruga otkriva da osim što mu se nos "svija udesno" posjeduje i cijeli niz drugih tjelesnih mana koje do tada nije zapažao. Nakon što mu se urušila cjelovita slika koju je do tada imao o sebi, Moscarda shvaća kako njegov identitet ovisi o slici koju o njemu imaju drugi. Zato izvodi eksperiment sa zrcalom pokušavajući u vlastitu odrazu ugledati onog "drugog", "stranca", sebe kako ga vide drugi, no eksperiment neizbježno propada, jer Moscarda uviđa kako se ne radi samo o jednom, već o stotinama tisuća stranaca koji obitavaju u njemu. Razaranje vlastite slike u tuđim očima Moscardu vodi do gubljenja društvenog identiteta, izopćenja iz zajednice i anonimnosti slične onoj više puta "pokojnog" Matije Pascala. No, Mattia Pascal se ponovno rađa kao pripovjedač, dok Vitangelo Moscarda pronalazi mir u sjedinjenju s prirodom: "Ovo stablo, titrav dah mladih listova. Stablo sam ja. Stablo, oblak;sutra knjiga ili vjetar: knjiga koju čitam, vjetar što ga pijem. Sav vani, kao lutalica."

Dakle, "sjedinjenje" do kojeg dolazi nakon mnoštva "podrugovljenja", protagonist biva izliječen od svoje «ludosti» kad mu uspije više se ne pogledati u zrcalo. Ono je i uzrokovalo sve njegove nevolje; njegova bolest započela je kad se prvi put u njemu ogledao. Zrcalo, kao metafora težnje za spoznajom, glavni je pokretač radnje u romanu. Od samog početka radnja se gradi na nizu suprotnosti: susret sa "strancem" u zrcalu (1, VII) , kontrast između sela i grada (2, VIII–XI), ljudskog i životinjskog svijeta (odnos prema kujici Bibi') ili, recimo, vanjskog i unutarnjeg Boga (7, V). Igra zrcala prenosi se i na sam proces pisanja, kao što se vidi iz namigivanja čitateljima ili umetanja vlastitih citata. Na taj se način na svim razinama narušava pozitivistička sigurnost u mogućnost spoznaje, toliko karakteristična za romane iz verističke tradicije.

Dobrodošao prijevod

Činjenica da nam prijevod ovog antiromana stiže tek nakon tričetvrt stoljeća nipošto ne umanjuje njegovu aktualnost. Kao što u svom pogovoru upozorava Morana Čale, Pirandello anticipira problem identiteta i problem "drugoga" prije no što će se njima intenzivnije baviti suvremena književna i kulturalna teorija.

Za sve poznavatelje Pirandellova djela ovaj roman značit će dodatnu "kockicu" koja nadopunjuje i objašnjava "mozaik", za sve one koji to nisu, hrvatsko izdanje s pogovorom predstavlja mogućnost da u svjetlu suvremene teorije pročitaju djelo u kojem je Pirandello doveo svoju "filozofiju" do krajnjih granica relativizma. Z

KRITIK'A

Stvarnost na pozadinu trilera

Društvena stvarnost sa svojim konkretnim činjenicama i junacima postaje pozadina za žanrovsku priču o privatnom životu policijskog inspektora

Robert Naprta, *Bijela jutra*, Hena com, Zagreb, 2001., ISBN 953-6510-52-9

Grozdana Cvitan

Stvarnost i umišljaj isprepleteni su u romanu Roberta Naprte *Bijela jutra*. Marko Prilika zvani Čens, policijski inspektor i načelnik u zagrebačkoj Policijskoj upravi, čovjek pri kraju radnog vijeka, junak je tog romana, trilera koji poštuje zanat, ali nastoji napraviti i više od toga. Kukavica i kurviš, povremeni ovisnik, čovjek sklon osobnim probicima u materijalnom smislu, iz svog je susreta s kriminalnom scenom naučio: samo se otklonom od politike i strogim pridržavanjem pravila da se u političkim borbama ne sudjeluje sa strašću (s računom je uvijek moguće i nešto "dobro" isplanirati) uspijeva dugo nositi masku sposobnoga i lukavog borca za pravdu, onako kako tu pravdu i sposobnost diktira stalno promjenjiv svijet politike i sve moćniji svijet kriminala.

Fiction i fakti

Napeta i dobro vođena priča (možda ponekad i s previše elemenata konstruktа koji pomalo graniče s fantastičnim), čiji elementi i motivi idu u mladost tadašnjeg policajca i sadašnjeg inspektora Čensa u Rijeci, a nastavljaju se nekoliko desetljeća kasnije serijom ubojstava u Zagrebu, smještena je u konkretne prilike i događanja. Na pozadini niza ubojstava i njihova razjašnjenja koje prati priča, hrvatsko je društvo zadnjih godina zadnjeg desetljeća zadnjeg stoljeća... Tako društvena stvarnost sa svojim konkretnim činjenicama i junacima postaje pozadina za sasvim žanrovsku priču o privatnom životu policijskog inspektora – za one koji vole tu vrstu literature. Onima sklonijim traženju (pa i nalaženju) elemenata kritike ponudit će se neka poznata ubojstva u kriminalnom podzemlju, političkom životu i vječnim hrvatskim predizbornim aktivnostima u kojima je moguće prepoznati stvarne ljude i događaje, političare i njihove ovisnike u policiji ili policijske dužnosnike i njihove ovisnike u politici. Svejedno. Taj svijet teško je razgraničiti, čini se, s porukom autora koji očito dobro pozna tu podzemnu spregu i njezinu moć, njezine isprepletene i duboko srasle veze. To je paralelan svijet stvarnosti u kojem oni izvan njega bivaju zadržani na distanci, a njegovo postojanje može u mirnijim vremenima biti negirano do samog privida, pa i nepostojanja.

Naprta vodi računa o detalju, "konzervativno" slijedi osnovnu priču duhovito se "dodvoravajući" čitatelju

Mirna starost?

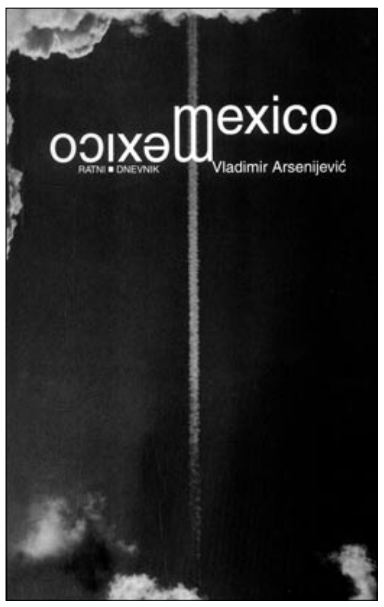
Ma kako čitali roman Roberta Naprte *Bijela jutra* on pokazuje autora koji vodi računa o detalju, "konzervativno" slijedi svoju osnovnu priču, duhovito se "dodvoravajući" čitatelju, koristeći frazeologiju, šatru i svakodnevnicu u iznenađujućoj jednostavnosti, ali i jednostavnoj asocijativnosti svog iskaza. Jedna nezavršena ljubavna priča i zanijekano očinstvo u osnovi su trilera koji bi dobro funkcionirao i u žanrovskom miljeu, ali to čini i s nekim drugim nastojanjima. Garniran s nekoliko "inventivnijih" seksualnih susreta glavnog i ostalih junaka, povremenim kokainskim poticajima, što bi se reklo u radu i životu (motiviranih kukavičlukom glavnog junaka), *Bijela jutra* imaju sve elemente po kojima će ih prihvatiti čitatelji određene vrste literature. Ali, on dobro funkcionira i u nastojanju da kontekstualizira priču u sasvim konkretnu stvarnost sasvim konkretnog društva koje već poduže ne uspijeva u svojim mnogim zadaćama: borbi s političkim i materijalnim kriminalom, korupcijom, drogom, podzemljem... U toj stvarnosti grade se država i društvo u kojem umire sasvim konkretni predsjednik, u kojem se sasvim određeni kriminalci konačno pritvaraju (jer predizborno je vrijeme), u kojem se dijele položaji pred smjenu vlasti, u kojem u obračunu stradava sasvim konkretni sin političara, u kojem napokon ta predizborna groznica trese podzemlje i politiku, jer ona se i uspinje i pada na ljestvici vlasti. U pozadini svega svežnjevi su njemačkih maraka za mirnu starost, ma kako je tko zamišljao. Sudbina Marka Prilike sugerira da je tu starost moguće i dočekati: bez strasti i vezivanja uz konkretne političke opcije, spreman za dobre usluge svima, naročito jačima. Pravo pitanje i prava dilema vremena sadržana je u procjeni tko je u određenom trenutku jači. Ostalo je pučko prikazanje. Z

KRITIK'A

Od sapunice do dnevnika

Najveća vrijednost *Mexica*, kao i njegova rijetkost, jest u poklanjanju dnevničkoga prostora govoru o životu drugoga

Vladimir Arsenijević, *Mexico – ratni dnevnik*; RENDE, Beograd, 2000.



Branislav Oblučar

Mladi srbijanski prozaik Vladimir Arsenijević zatekao se u ponešto neobičnom položaju radeći na posljednjoj knjizi *Mexico*, kojoj prethode romani *U potpalublju* i *Anđela*. Umjesto vlastitih likova sam se upustio u avanturu koju mu je, bez njegove volje, u godini dvijetisućitoj namijenila stvarnost. Posljedica te prisilne pustolovine, s neželjenim uzbuđenjima, ali i prijateljstvima što se sklapaju usuprot okolnostima jest *Mexico*, Arsenijevićev ratni dnevnik. No, unatoč istinitosti koju u svoje retke *Mexico* želi uhvatiti, svjedočeći o napadu NATO-a na Jugoslaviju kao i o nesretnoj sudbini jedne albanske obitelji na Kosovu, čitajući ga, teško se možemo osloboditi primisli da čitamo dojmljivu i vrlo promišljeno konceptualiziranu ratnu prozu, to jest, još jedan Arsenijevićev roman. A ta činjenica potiče nas da *Mexico*, ne zanemarujući bitne razlike, postavimo u okružje romana te zaključimo kako on nije tek iznimka u slijedu djela fikcionalne autorove proze, već je, poput izvrnute rukavice, srastao s njima kao njihovo naličje, kao njihov *autobiografski obrat*.

Sapunski underground

Romanom *U potpalublju* Arsenijević je 1994. postao najmlađim laureatom u povijesti NIN-ove nagrade, a ovaj je uspjeh, najrazvidniji u prijevodu na dvanaest europskih jezika, potvrdio i nastavkom prvijenca, romanom *Anđela* – drugim dijelom zamišljene tetralogije Cloaca Maxima, s podnaslovom *Sapunska opera*. Prihvatimo li sugestiju što nam se podnaslovom nudi kao smjernicu mogućeg čitanja, rezultat je ambivalentan, i vrlo zanimljiv.

Naime, radnja priče smještena je u Beogradu, 1991./92. godine, a glavni su protagonisti pripovjedač i Anđela, mladi bračni par u očekivanju djeteta koje u drugome romanu postaje ravnopravan sudionik pripovijesti. Prispodobimo li ovaj pripovijedni svijet onome televizijskih sapunica, uočavamo sličnosti, ali i razlike, po kojima je Arsenijevićeva urbana sapunica prije kakav underground, negoli opera: neprestane svađe i bračne razmirice glavnih likova – njega, većinom nezaposlenog i emocionalno nestabilnog, i nje, ćudljive bivše dilerice na *odvikavanju* od heroina; brižni, ali nespretni roditelji i uvrnuti prijatelji čine okosnicu priče, u pozadini koje tutnji rat, u Hrvatskoj, a potom i u Bosni, što posredno, ali neizbježno određuje živote ovih likova. A upravo je rat jedno od glavnih uporišta koja radnju romana smještaju u stvarnost, podvajajući fiktivnost priče, stavljajući čitatelja u zavodljiv, ali neudoban položaj između izmišljenog i zbiljskog.

Ovoj nedoumici pridonosi i pripovijedanje samo – kronološki organizirano, iz perspektive prvoga lica koje, premda pripovijedajući iz vremenske distance, nema odmaka prema samim događajima te nam se na trenutke čini da doista čitamo kakvu autobiografsku pripovijest, mjestimice na granici s ispoviješću (tim više što izostaje tipična, i jasna, romaneskna distinkcija između pozicije autora, pripovjedača i lika). U ovome kontekstu početna odrednica funkcionira kao jedina instanca što sugerira odmak, upućujući na fikciju, ali i na određenu ironiju, predlažući čitateljske naočale koje bi mogle uzmanjkati u samome tekstu.

I dok kraj romana *U potpalublju* zaokružuje tekst kao cjelinu, završetak *Anđele* ostaje otvoren nastavku – glavni likovi spremaju se na putovanje u Grčku, ne bi li ondje pronašli izgubljenu snagu za nastavak veze, ali se i udaljili od mučnih slika surove političke i ratne zbilje. Paradoksalno, slična je stvarnost, osam godina kasnije, na njihovo mjesto postavila autora samog koji, međutim, putuje u Mexico, ispisujući svojim putovanjem poglavlja istoimene knjige, s podnaslovom – ratni dnevnik.

Prema autobiografiji

Mexico obuhvaća vremensko razdoblje između 1998. i 2000. godine s dva fokusa: autorovu osobnu priču/svjedočanstvo o vlastitome putu za Mexico – jednogodišnji azil kojega mu je osigurao Međunarodni parlament pisaca, o zračnom napadu snaga NATO-a, koji je put odgodio, i o meksičkom prijateljstvu s Dževdetom Bajrajem, pjesnikom s Kosova, kojega je također dopala sudbina azilanta, a tragična je priča njegove obitelji ujedno i drugi fokus ove knjige.

Formom, *Mexico* odaje dojam pomno promišljenih te stoga vrlo neobičnih dnevničkih zapisa. Knjiga je organizirana u tri poglavlja: *Ka Meksiku, Meksiko* i *Dževdet i ja*, ali bi se, s obzirom na vrijeme i mjesto nastanka zapisa, mogla podijeliti na dvije cjeline – *meksičku* i *beogradsku*. Dok *meksička* poglavlja, prvo i treće, slijede logiku retrospektivnog pripovijedanja iz veće vremenske distance, premda s jasnim prostorno-vremenskim naznakama o vlastitome nastanku, drugo, središnje poglavlje, čine manje-više klasične dnevničke zabilješke koje u potpunosti zaslužuju odrednicu iz podnaslova, budući da autor nastoji pomno bilježiti okolnosti bombardiranja te odjeke ratne atmosfere u Beogradu. Ovo poglavlje, većim fontom slova razlučeno od ostala dva koja ga okružuju, funkcionira i kao svojevrsni tekst u tekstu, s vlastitim zakonitostima, u skladu s kontekstom nastajanja – dnevničku *svesku* autor poput kamere posvuda nosi sa sobom dopuštajući si da piše «impulzivno, bez plana ili reda, jednostavnim, neambicioznim, dnevničkim stilom». Dnevnik kao da postaje jedan od likova u njegovoj priči: zapisan u bilježnici električno plavih korica, prvobitno namijenjenoj sunčanim, meksičkim zapisima, čija je svrha, međutim, radikalno promijenjena ; premda je naslov što ga je autor upisao na koricama ostao isti, a odatle je, kasnije, skliznuo i na naslovnicu same knjige, čiji je ovitak poput onog bilježnice – plave boje.

Osim dnevničkih, *Mexico* posjeduje i karakteristike putopisa, bilježeći koordinate autorova kretanja: Beograd – Sarajevo – Budimpešta – Ljubljana – Mexico, ali i njegova susreta s novim i stranim, o čemu svjedoče podrobni i zanimljivi opisi šetnji meksičkim ulicama.

Ipak, presudan dio knjige pripada prijateljstvu, kojemu ona, uostalom, i duguje svoj nastanak: živopisnim telefonskim razgovorima što ih je autor vodio s Baškimom, kontakt osobom iz Parlamenta pisaca kojima je posvećeno prvo poglavlje i susretu s Dževdetom Bajrajem i njegovom obitelji, čiju ratnu priču na temelju razgovora rekonstruira. Najveća vrijednost *Mexica*, kao i njegova rijetkost, stoga i jest u poklanjanju dnevničkoga prostora govoru o životu drugoga koji je, u razdoblju nacionalističke nesnošljivosti, više od različitog pripadnika druge nacije, autoru sličan: stavovima, poslom, i uopće, načinom života, a različit tek neusporedivo nesretnijom sudbinom.

Pritom su autorovi stavovi o ratu jasni, premda situacija naizgled nije pružala mnogo mogućnosti za izbor – nasuprot NATO pakta, koji je bombardirao, nalazio se Milošević, čija je furiozna politika mržnje za napad i odgovorna – autor si je upravo dnevničkim diskursom priskrbio mogućnost govorenja o ratnome stanju, mogućnost kritike iz osobne perspektive, zadržavajući poziciju individualca čije «saosećanje istinski i prirodno pripada isključivo ljudima, nezavisno od njihove nacionalnosti i/ili religije».

Paralelna čitanja

Dakle, za razliku od Arsenijevićeve varljive fiktivne proze, s *Mexicom* se, naoko, nalazimo na sigurnome tlu autobiografije, budući da je jednadžba ovoga puta nedvojbena: pripovjedač je prispodobiv autoru, a on liku. Međutim, dok se autor trudi ispričati osobnu, istinitu priču, u točki u kojoj pripovijedanjem žudi obuhvatiti zbilju zrnca neodlučivosti iz prethodnih romana opet su na djelu, ali djeluju u suprotnome smjeru. A odrednica iz podnaslova – ratni dnevnik, sugerirajući smjer čitanja kao da to i predviđa, poput prethodne koja je, usuprot stvarnosti, ukazivala na sapunsku operu. U ovoj točki divergencije dviju smjernica otkrivaju se podudarnosti *Mexica* i ranijih Arsenijevićevih djela, koja ne samo što s *Mexicom* dijele isti odnos prema ratnoj stvarnosti, već postaju zanimljiva podloga za uzajamno iščitavanje – *Mexico* je tada, doista, njihov autobiografski obrat, ali su, istodobno, i ona njegov fiktivni, sa stvarnošću kao neumitnom i nadasve demonskom sponom. Z

KRITIK'A

28 dana u Grazu

U *Kamenom psu* na neki se način svodi obračun Ede Popovića novinara i Ede Popovića pisca, podvlači crta pod proživljenih četrdesetak i kusur, zbraja *život*, zbraja *literatura*

Edo Popović, *Kameni pas, (refuli)* Moderna vremena, Zagreb, 2001.

Dušanka Profeta

Dodjeljivanje stipendije piscu, s namjerom da piše u stranoj zemlji ili gradu, prilično je riskantna namjera. Teško je odrediti što se takvom stipendijom stimulira: upoznavanje druge kulture i jezika, književnost kao takva, ili se indirektno želi promovirati zemlju ili instituciju koja novac dodjeljuje. U okolnostima u kojima se kod nas danas od pisanja živi, stipendija piscu znači i vrlo konkretnu materijalnu pomoć – pisac je plaćen da piše i to unaprijed.

Ne znam koliko i kakvih stipendija hrvatski pisci imaju na raspolaganju, niti po kojim se kriterijima dodjeljuju. Ono što pouzdano znam jest da su u dva slučaja spisateljske stipendije rezultirale odličnim knjigama. Prva je *US&A*, američka *đita* Đermana Ćiće Senjanovića, u kojoj je opisano kako se u Americi živi, kakvo je vrijeme i što se jede. Druga, po redu izlaženja, jest *Kameni pas*, iz koje saznajemo kakvo je u Grazu vrijeme, što se jede i kako se na njemačkom kaže peršin.

Refuli

Edo Popović boravio je u Grazu dvadeset i osam dana, točno onoliko koliko je provela Sandra Bullock u ustanovi za odvikavanje od alkohola u istoimenom filmu. Edinih dvadeset i osam dana nije bilo vezano uz odvikavanja, prije uz privikavanje na šutnju, na bivanje u vlastitom društvu, na samoću koja postane gotovo opipljiva nakon niza dana *kad nisam progovorio ni riječi, osim Grüssgott/Danke konverzacije u dućanima, i nekoliko škrtih rečenica u telefonskim razgovorima*. U Grazu je pisao dnevnik, oblik koji se nekako povezuje s bivanjem u izolaciji (spomenimo onaj najpoznatiji, *Dnevnik Ane Frank*). Dnevničke bilješke naslovljene *Kameni pas* kažu još, u zagradi, *refuli*. *Na refule* puše bura, *na refule* spava majka plačljive bebe, *refuli* dođe i prođe, ne zna se kako i zašto, ali je sigurno da će se vratiti. *Refuli* u slučaju *Kamenog psa* ne označavaju ćudljive nalete inspiracije, pisanje u nepravilnim razmacima, oni su prije, usuđujem se nagađati, ono stanje kada se upali kompjutor, pa čeka da završi grebanje po hard disku, pa čeka da se otvori *Word* i već negdje postoji prva rečenica, ali se ne zna kuda će odvesti. Prva rečenica je čvrsto tlo, ostatak *refuli*. *Refuli* može donijeti razmatranje o jutarnjoj kavi, opis gripe i pokušaja liječenja, prisjećanje na to tko je i što radio nekad u časopisu *Quorum*, opis nogu jedne stanovnice Graza i značajke karaktera koje iz njih proizlaze… *refuli* podnosi svaki sadržaj.

Pohvala lajanju

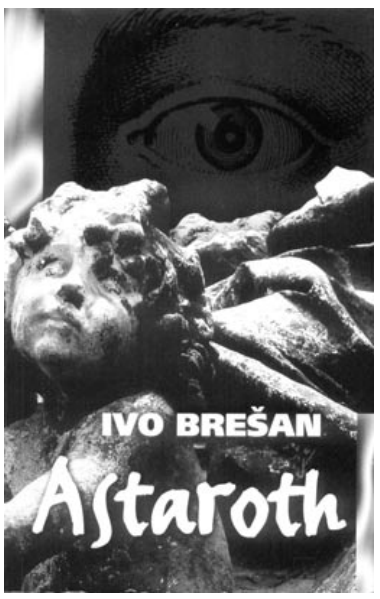
Prva slika prvog poglavlja/refula *Kamenog psa* – šarena groblja uz prugu Zagreb-Graz. *Nisam nikome otišao na grob. S mrtvima sam svoje obavio dok su bili živi. Tada su me trebali, i ja sam trebao njih*. Zadnja slika zadnjeg poglavlja/refula – rastanak s kipom, s Kamenim psom na Schlossbergu. Iako stoje na početku i kraju knjige, slike su čvrsto povezane tekstom. Priča kaže da je 1481. godine jedne noći zalajao pas i tako spasio od otmice princezu Kunigundu. Psu je postavljen spomenik. Je li spomenik podsjetnik na pseće junaštvo, ili pohvala lajanju kao takvom, lajanju koje spašava princeze dok straže spavaju? Slutim da bi se autor *Kamenog psa* prije složio s tezom o pohvali lajanju. Lajanje se, izlišno je napominjati, čita kao *govoriti dok drugi šute*, iako znaju da ne bi trebali šutjeti. Edo Popović šutio je godinama u prozi – već i vrapci znaju da je izme-

KRITIK'A

Zaobilaženje nade – svijet demona

Sustavno sagrađen svijet demona u radnji, koja logično slijedi svoju fantastičnu priču, ispreplest će se sve ideologije stoljeća na ovim našim prostorima

Ivo Brešan, *Astaroth*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, ISBN 953-185-051-8



Grozdana Cvitan

U lipnju 1940. godine, u 80. godini bogata i sretna života, u Zagrebu umire Martin Boras, vlasnik modne kuće podrijetlom iz šibenskih Dubrava. Nekoliko biografskih činjenica vezanih uz pokojnika pretpriča su romana *Astaroth* Ive Brešana. Cijeli roman nastat će iz činjenice da je još u dječačkoj dobi Boras potpisao ugovor s vragom. Trajno zaintrigiran faustovskom temom, Brešan u najnovijem romanu počinje djelo smrću glavnog junaka jer njegov svijet ovom prigodom svijet je utvara, multiplikanata, transmitiranih bića ili pojava, uglavnom bogato napučena scena duhova za koju je teško reći da je svijet u kojem ljudi (ali i životinje, biljke i predmeti) žive, no svakako je svijet u kojem svi oni umiru. To je svijet ideologije i politike, a u krajnjoj konzekvenci to znači i svijet rata, jer prije ili kasnije svaka od akcija koje započinju u svijetu zla, demona, Lucifera ili kako Brešan u knjizi naslovljuje božanstva *Astarotha*, završava ratom, odnosno zlom. U takvoj konačnici svijet smrti nastoji zavladati svijetom živih i sva su nastojanja sila zla usmjerena na to da utvare unište stvaran život.

Faustovski ugovor

Astaroth je Majstor i Veliki Brat, on je onaj što od postanka svijeta brine čovjeka u najintimnijim dvojbama i iz tih dvojbi sklapa pogodbu. S više ili manje fantastike on izvire iz Goethea i Bulgakova, ali i iz Orwella ili Zamjatina, on je u literaturi koja govori o dobru i zlu, o totalitarizmu i volji za moć. Zadnja želja svih takvih krajnjih sukoba vlast je nad svijetom. Činjenica je da mladi Boras svoj faustovski ugovor potpisuje na prijevaru i u ranoj dobi, da taj događaj shvaća više kao igru i neku šaljivu ili čudnu okolnost koju će svojim posmrtnim životom (ili životima) otplaćivati, onome koji ga cijelo vrijeme nadgleda, drži pod okom i ravna njegovom sudbinom. Uostalom, on će kao glavni junak romana i u svom posthumnom pojavljivanju nositi svoje ime iz života, dakle Martin Boras, iako će mijenjati i opsluživati mnoge likove i sasvim drukčija imena: bit će zamjenik ministra unutarnjih poslova NDH, načelnik OZNE u Šibeniku, fratar u hercegovačkom samostanu, oficir JNA u Vukovaru, bojnik HVO-a i borac muslimanskih snaga u sukobima u BiH, on će susretati sebi slične ma gdje se pojavio. Oni koji nisu slični ili su stradalnička masa kojom bi željeli ravnati, ili su oni isti koji su na svom ugovorenom putu još u prvom životu – u vrijeme dok Astaroth služi njima. Jedan stvaran život pod tim ugovorom obvezuje na svevremenu ovisnost i služenje Astarothu u beskonačnost. Ili do drukčijeg rješenja. Zato je svijet podzemlja i demona svijet prošlosti i sadašnjosti, svijet bez budućnosti.

Vrijeme je i inače kategorija koja se u *Astarothu* mijenja od onog što znamo u svevremenu igru zla koja se sažima i ujedinjuje prošlost i sadašnjost po događajima (treba li reći tragičnim konstruktima Astarotha) koji se njime rasprostiru. To sažimanje u stvarnom svijetu pokazuje se kao uzročno-posljedična veza odčitana kao povijesna nužnost.

Je li Astaroth svemoguć? Postoji li nešto što je veće od njega ili barem drukčije? Je li on svevišnji? Koje je drukčije rješenje?

Hijerarhija zla

Snaga zla tolika je da je ponekad teško povjerovati da bilo što drugo osim zla postoji. Osim toga, svijet zla izuzetno je hijerarhiziran svijet u kojem se pogreške skupo plaćaju, a talent nagrađuje. Bezpogovorni posluh najbolji je put uspjeha i podzemna stega i ustroj mogu biti i izvor divljenja. Najbolji napreduju brzo: njihove moći postaju velike i oni se kao multipli istovremeno pojavljuju na raznim stranama svijeta i u razna vremena istodobno. Tako će i demonski duh Martina Borasa završiti demonstrirajući jedan takav primjer na Bliskom istoku. On je istodobno križar u borbi protiv Saracena i ratnik džihada u suvremenom Jeruzalemu (Bliski istok jedini je iskorak u romanu glede prostora u odnosu na naše stoljeće i naše prostore).

Pitanje slobode u tom svijetu pripada nižim djelatnicima Astarothova svijeta, onima koji se još živo sjećaju svoga prvog stvarnog života. Ako je to sjećanje življe njihov je osjećajni raspon veći i zbog toga su oni u svijetu demona manje sposobni za potpunu poslušnost i najveće zadaće: tamo gdje prijeti sloboda kreacije prema osjećajima Astaroth je nesiguran. A kako se želja za osobnim shvaćanjem svijeta napušta u ime kreativnog izvršavanja zadaća tako se i hijerarhija otvara na višim razinama. To je put napredovanja u službi vraga. U svijetu Astarotha to su mjesta rezervirana za vlast i tajne službe.

Sustavno sagrađen svijet demona u radnji, koja logično slijedi svoju fantastičnu priču, ispreplest će se sve ideologije stoljeća na ovim našim prostorima. U širem kontekstu to je samo primjer i uzorak sustava koji pokriva svijet i koji se proteže na sva stoljeća i u sva prošla vremena. To sustavno građenje svijeta zla, potkrijepljeno svojevrsnim filozofskim raspravama ili samo slavnim rečenicama nekih poznatih filozofskih sustava, Brešan radi postupno, ali obrnuto proporcionalno u odnosu na svijet junaka koji se u romanu pojavljuju. To rezultira time da svijet sve više postaje konstrukcija u kojoj nekadašnji stvarni junaci priče postaju nešto kao šahovske figure kojima Astaroth igra svoju igru. Na najnižoj razini njegova svijeta zla su fanatici jer *fanatici svih vrsta tkani su na istom razboju*. Njima demon politike vlada i bez formalnog potpisivanja ugovara. Najniže rangiran svijet zla onaj je u kojem egoizam i osjećajnost idu zajedno. Emocionalnost se gubi na višim razinama demonskog mehanički konstruiranog svijeta, a akceleracija zahuktanog svijeta zla kao vatre izvire s jedne na drugi kraj zemaljske kugle. Tako se piše povijest svijeta i njezini prividi – koje je teško razdvojiti, jer u njoj ista bića proizvode i uzroke i posljedice, uokviruju stoljeća i iz prošlosti govore u sadašnjost. To je ono što se na kraju događa istovremeno i čini se da će svijet zla imati šansu onoliko veću i dužu što vrijeme prošlo i sadašnje više budu sažimani u jedno. Ili, drukčije rečeno, što upotreba povijesti bude značajnija u razbuđivanju strasti u sadašnjosti. Ogledalo vremena đavolji je instrument i Brešan ga i doslovno uvodi u instrumentarij svoga najnovijeg romana.

Dok postoji ljubav

Sve to ostavlja dojam svijeta kao konstrukta zarobljenih duša. Ipak, autor romana *Astaroth* u tom se bezizglednom konstruktu vraća jednoj, u početku izgovorenoj, rečenici o tome kako je upravo Isusov nauk dobra podloga za njegovo djelovanje. To je onaj svijet u kojem je bližnji i njegovo dobro stavljen na pijedestal ljudskog djelovanja. Svaki put kad se ljubav prema bližnjemu izgubi u blatu vlastita interesa prestaje ljubav. A to je najčešći slučaj u zbivanjima ovog svijeta. Kad se taj bližnji prepozna kao ljudsko biće dostojno ljubavi i slijedom toga postupanja u ljubavi prema njemu, Astaroth gubi duše koje je sebi pribavio. Demonski ugovor nije moguće raskinuti, ali ga je moguće pobijediti. On je pitanje izbora u djelovanju i pitanje djelovanja bez osobne koristi. On je ono što svijet sve rjeđe vidi u očima svojih sinova i kćeri. Ali još živi i još je moguće.

Uranjanje u grotesku, uvijek blisko Brešanovu stvaralaštvu, ono je što osigurava podnošljivost njegova svijeta, ali to je i pozadina na kojoj je lakše prepoznati otklon od groteske. Jer svijet jest groteska poručuje autor, ali tako ne mora biti. Ima nade i načina da postane svijet. Ili, makar samo svijet, mali, smrtni, ovovremeni, svijet bližnjih i sitnih koraka, svijet u kojem ljudska sklonost zlu teško može biti izbrisana, ali može biti prevladana. Susret na Golgoti uvjerit će u to Brešanova junaka u antiratnom romanu *Astaroth*. Postoje činjenice koje svjedoče o dobrijem svijetu i njih nije moguće negirati, njih nije moguće pretvoriti u iluziju, ali ih je moguće zaobići. To zaobilaženje u osnovi je svih ideologija i politika, na njemu počiva vlast i svijet u kojem je teško bilo što sigurno prepoznati. Ako je to nada Brešan ju ostavlja. Mnogima se neće svidjeti, ali vjerujem kako će ju ovom prigodom samo zaobići. Jer Brešan sugerira: vidite li u nečijem oku umjesto okrugle zjenice malu šesticu znate o komu je riječ. Oni koji je nose voljni su ju pokazati samo onima od iste vrste. Z

đu *Ponoćnog boogija* i *Sna žutih zmija* prošlo trinaest godina, no čulo ga se prilično glasno u novinama, ponajviše u *Globusu*. U *Kamenom psu* na neki se način svodi obračun Ede Popovića novinara i Ede Popovića pisca, podvlači crta pod proživljenih četrdesetak i kusur, zbraja *život*, zbraja *literatura*. Nije to obračun s ideologijama, s piscima ili politikom, to je obračun sa samim sobom, pitanje *gdje si bio, što si radio*, bez velike želje da se na njega i odgovori.

Bez cenzure

Kameni pas je, rekosmo, dnevnik. Dnevnik, ako nije fikcionalna proza pisana u formi dnevnika, pretpostavlja pisanje o sebi za sebe, pretpostavlja kronologiju zapisa, pretpostavlja subjektivnost u procjeni onoga o čemu se piše. Dnevnik, onaj koji volimo nazivati *intimnim*, rijetko nastaje kao tekst namijenjen objavljivanju, prije kao bilježnica, kao rukopis na kom se neće dalje raditi. Često mi je čitanje takvih dnevnika predstavljalo napor jer sam jasno osjećala amputirana mjesta, cenzuru bilo autora bilo priređivača. Svatko tko se bavio pisanjem dnevnika zna da se u njemu psuje i trača, ogovara bližnje, sumnja u sebe, zdvaja nad glupošću svijeta, razmišlja bez nekog reda. Teško je zamisliti osobu, i u današnje voajersko vrijeme *Big brothera*, koja bi dala na objavljivanje takav tekst. Edo Popović nije izuzetak – *Kameni pas* pisan je s namjerom da se objavi. Ono po čemu je *Kameni pas* izuzetak jest način pisanja koji vjerno fingira stil intimnog dnevnika, pisanog samo za sebe, sa svim psovkama i tračanjima, sumnjama i nabacanim razmišljanjima. Riječju – za pisanje *refula* koji izgledaju kao pravi, necenzurirani dnevnički zapisi potreban je vješt pisac. Neki bi rekli i zločest pisac, jer su lica koja prolaze kroz Edine zapise, i privremeni gracerski stan, vrlo stvarna, s punim građanskim imenima i prezimenima. Da bi se postigla autentičnost dnevničkog tona, potrebna je pokoja rogobatna rečenica, ponavljanje onoga što se već reklo, potrebno je izbjeći koherentnost koju zahtijeva priča, napisati *Gluvarim. Jedem. Spavam.* pod datum 19. 11. 2000.

Adrian Mole

Kada bi se tražio pandan *Kamenom psu* izvan hrvatske književnosti, mislim da bi ga najlakše našli u dnevnicima Adriana Molea, i to onima iz odraslih godina. Ujedno, potpuni antipod Edi Popoviću bio bi opet Adrian Mole. Obojica vole popise, (u *Kamenom psu*, znamo, primjerice, što autor tegli u vrećicama iz supermarketa, zašto ga nervira Frankfurtski sajam knjiga, koliko mu duguje FAK, koliko *Jutarnji list*), obojica o sebi govore s priličnom autoironijom, obojica lako manipuliraju čitateljem – lako je povjerovati da nam Edo Popović istresa dušu, kao i to da Adrian Mole živi u Leicesteru. Ono gdje su antipodi jest odnos prema svijetu – Adrian Mole sve shvaća mrtvački ozbiljno, u njegovu svijetu ne postoje metafore dok Edu Popovića beskrajno zabavljaju ljudi koji sebe i svijet oko sebe doživljavaju mrtvački ozbiljno.

Kameni pas može se čitati i kao jedan veliki *reful*, imamo li na umu da se u posljednje dvije godine puno govori o povratku fikcionalnoj prozi, o završetku sušnih godina kada su roman ili priča u pitanju. Čini mi se da Edo Popović nije tražio oblik kojim će ići protiv struje, prije da je dnevničko pisanje u *refulima* našlo njega. Na kraju i nije toliko važno hoće li se *Kameni pas* čitati kao roman ili kao dnevnik - u oba slučaja riječ je o dobroj književnosti. Z

www.zarez.hr

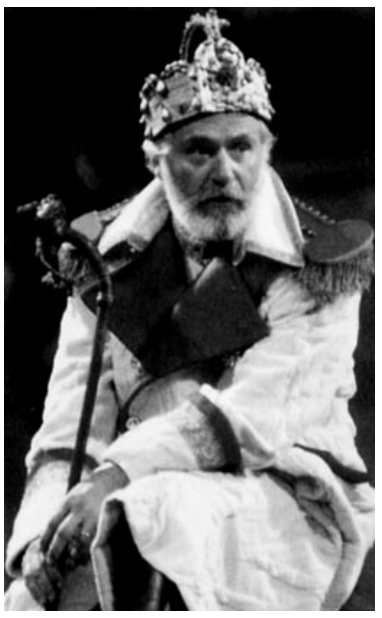
kazalište

Bahatost i nedostupnost "Leara"

Očito je da ostraciranjem kritičara s predstave Šerbedžijina družina želi o sebi izgraditi FAMU, mistifikaciju, a ne afirmirati ozbiljan kazališnokritički dijalog

Nataša Govedić

Povratak Rade Šerbedžije u hrvatsko glumište medijski je režirao isključivo žuti tisak: stalno smo čitali o slavnim ličnostima i njihovim *haljinama* koje će pratiti brijunsku izvedbu *Kralja Leara*. Ni jedan intervju nije se udostojio redateljici ni glavnom glumcu (kojeg iznimno cijenim) postaviti niz *profesionalnih* pitanja, recimo iz te *mračne discipline* pod nazivom šekspirologija. Da, slučajno je šekspirologija i moje znanstveno područje pa bih tu imala što pitati. Premda sam u nekoliko navrata i sama pokušala razinu razgovora o *Kralju Learu* prebaciti s ESTRADNE, na PROFESIONALNO TEATROLOŠKU razinu, to mi na kraju ipak nije pošlo za rukom: s organizatoricom produkcije ne samo da nisam uspjela ugovoriti intervju (rečeno mi je da su i redateljica i glavni glumac nedostupni), nego mi je uskraćena čak i mogućnost da *pogledam* predstavu – nisam mogla dobiti kartu kao kritičar, a jedina kontakt osoba predstave čiji je mobitel bio dostupan javnosti (možete je dobiti na 052 381 967) rekla mi je da kartu "ne mogu kupiti" makar za nju platila i iz vlastita džepa.



Ležerni kaos

Objašnjenja za bahatu *nedostupnost* brijunskog *Leara* u srpnju i kolovozu prošla su kroz različite, premda podjednako nebulozne te apsolutno neprofesionalne, varijacije. U srpnju nisam mogla dobiti ni informaciju o predstavi niti kartu za predstavu jer organizatorica produkcije, za *Leara* koji je navodno stajao cca. 2,5 milijuna kuna (komparativno: čitavo Splitsko ljeto stajalo je cca. 4 milijuna kuna), nije znala ni KADA ni KAKO zagrebačkom novinaru i kritičaru doći do predstave: kolovoz joj je bio, citiram, "još jako daleko". Srpanj je, dakle, bio mjesec u kojem se na Brijunima predstava ležerno i raskošno pripremala, "bez obaveze" njezine zbiljske izvedbe u kolovozu.

Žutilo i mistifikacije

U kolovozu se stvar doista malo popravila: jedina izvedba kojoj je novinarima i kritičarima, citiram: "bio *dopušten*" (sic!) pristup odigrala se 17. kolovoza, kada je većina kolega (uključujući i mene) profesionalno pratila Dubrovačke ljetne igre. Tako je o premijeri *Leara* (uz iznimku Hrvoja Ivankovića, kompetentnoga teatrologa i kritičara *Jutarnjeg lista*) izvijestio mahom *izvanstrukovni* ceh i ponovno žuti tisak; ili novinarski početnici ili ljudi koji nikakve profesionalne veze s teatrologijom i kazališnom kritikom nikada imali nisu. I u novinama su se reklame za *Kralja Leara* pojavljivale isključivo na komercijalnim stranicama; recimo, ja čuvam primjerak *Jutarnjeg lista* (jednoga od sponzora predstave) koji na istu stranicu uvrštava reklamu za CEKIN EXTRAWURST, *OK* časopis (koji nudi intervju sa Severinom) te brijunskog *Kralja Leara*. U svakom slučaju, ni u toj varijanti postpremijernih napisa po novinama, o *Learu* nismo mogli saznati ništa što bi nadmašilo impresionistički vatromet uzvika i uskličnika, fotografija političke estrade bez konkretne teatrološke analize. Ono što sam saznala "između redaka" spomenutih napisa te malobrojnih stručnih očevidaca predstave tiče se brijunskoga političkog tematiziranja raspada Jugoslavije kao destruktivne podjele Learova (u podtekstu: Titova) carstva. Smatram vrhuncem profesionalnog kukavičluka takvo stajalište braniti s Brijuna, a ne sa zagrebačkih, dubrovačkih ili splitskih pozornica; dakle, izbjegavajući mjesto konfrontacije s neelitističkom, pače i ratom pogođenom hrvatskom javnošću. Očito je da Šerbedžijina družina želi o sebi izgraditi FAMU, mistifikaciju, a ne afirmirati ozbiljan kazališnokritički dijalog.

Poruka sponzorima

No, o sustavno neprofesionalnoj propagandnoj politici "Ulysses Theatrea" i brijunskog *Kralja Leara* počela sam ozbiljno razmišljati tek kada sam treći put pokušala dogovoriti vlastiti posjet predstavi: i u drugoj polovici kolovoza mi je (sve preko istog mobitela) ponovljeno da NEMA karata za kritičare, svejedno akreditiraju li ih novinarske kuće ili sami plaćaju svoj boravak. Zato bih ovom prilikom željela obavijestiti sponzore predstave, čija se imena kreću od HYPO banke, INA rafinerije, Jamnice i McDonaldsa do raznih ministarstava Hrvatske, da je njihov novac uložen u estradni i ekstremno elitistički, a ne umjetnički i kritičkoj javnosti otvoreni projekt. To im je zgodno znati za ubuduće – da se pripreme za nove skandale nedemokratičnosti. Također želim obavijestiti produkcijsku ekipu "Ulysses Theatrea" da sam pismo s opisom čitavoga dvomjesečnog "lirskog" događanja nedostupnosti uputila i hrvatskom Ministarstvu kulture. Čitateljicama i čitateljima *Zareza* ispričavam se na manjku recenzije Shakespeareova *Kralja Leara*. Njegova redateljica Lenka Udovički i njegov glavni glumac Rade Šerbedžija odabrali su logiku koja je po rezulatima posve simetrična ultradesnom "alkarskom" inzularizmu: strah od demokratske javnosti te metodološko izoliranje od strukovnih argumenata sigurno nije najbolji način na koji sam željela doživjeti Šerbedžijin povratak. Z

razgovor

Alvaro Restrep, kolumbijski koreograf i plesni pedagog

Tijelo u zemlji slijepih

Nataša Govedić

Kako biste opisali vlastitu metodologiju rada s plesačima i glumcima?

– Prvo relativno dugo vremena radim sam, sa zrcalom, s vlastitim sjećanjem, s glazbom ili nekim slučajnim stihom koji pokrene stvaralačku igru. Polako razrađujem pojedini plesački solo. Tek kasnije, nakon što sam se donekle izborio s temom, počnem pokazivati svoj rad osobi koja ga treba preuzeti i dalje razraditi ili plesati sa mnom. Ne znam kako doći do *edukacije* bez vlastite *kreacije*. To bi trebala biti jedna riječ: *edukokreacija*: učim druge samo ako istodobno učim i sebe. Čini mi se da je obrazovanje kada učite ljude kako da *sami* stvaraju, a ne kada ih učite da imitiraju bilo vas, bilo postojeće ekspresivne modele. Plesna pedagogija je za mene uvijek pomalo i sustvaralaštvo, ali ne simultano sustvaralaštvo. Katkad s plesačkim partnerom izmijenim kreativni zadatak, na primjer zadatak plesanja na priču Itala Calvina. Prvo radimo izolirano, onda se sastanemo, obično za dva tjedna (to je razumni rok), da vidimo što smo napravili. Ako nas je priča "povukla", opet nastavimo dotjerivanje u samoći. Čini mi se da je taj dio posla koji svatko radi za sebe, solo, najvažniji za bilo koje umjetničko djelo, ma kako konačan rezultat bio "kolektivan". Kad radim s plesačima pokušavam i u njima osloboditi sputanu *solističku* maštu. Nikada nemam konceptualnu viziju unaprijed, nikada ne znam unaprijed kako bi predstava trebala izgledati i ni u kakav model ne nastojim uklopiti svoje plesače.

– Da. Nemamo puno vremena i zato ga trebamo iskoristiti za rad s onima koji se žele maksimalno angažirati. Tu nema varanja.

Kada predstava dođe do one točke u kojoj je potreban intenzivan zajednički rad, koliko vremena za nj izdvajate?

– U solističkim fazama pripreme predstave katkad uvježbavam pojedine dionice i po četiri-pet godina. U zadnjoj fazi obično intenzivno radim desetak dana. U Dubrovnik sam, recimo, prvi put došao ovog proljeća, samo da pogledam lokacije na kojima će se predstava ljeti zaigrati. Zatim sam opet u Kolumbiji radio konceptualnu doradu, ali s obzirom na upoznata i snimljena mjesta izvedbe. U ovom trenutku razmišljam i o hamburškoj premijeri predstave. Ali tako da u nju integriram i kolumbijska iskustva i ova dubrovačka.

Puno radite i s djecom. Koliko se rad s njima razlikuje od rada s odraslima?

– Pa ako su odrasli dobri umjetnici, rad s njima ne razlikuje se od rada s djecom. Djeca su u svakom slučaju fenomenalno kreativna. Prvo sam se dosta bojao rada s njima; mislio sam da to znači osobno žrtvovanje i da će mi djeca "pojesti" previše dragocjenog vremena. U najmanju ruku da neću s njima moći raditi zahtjevnije teme. Kakva zabluda! U ovom trenutku imam grupu od dvadeset mladih muških i ženskih plesača s kojima kontinuirano radim pet godina. Njihova intuicija, inteligencija tijela, kreativni kapacitet, ali i njihova zrelost (vama je u Hrvatskoj taj fenomen vjerojatno također poznat: djeca zahvaćena ratnim zbivanjima puno brže odrastaju) doslovce me obaraju s nogu. Danas sam uvjeren da upravo rad s njima predstavlja najvrjedniji, najdublji i najlucidniji dio mog kreativnog života. Od njih crpim snagu.

Vratimo se malo na introspekciju koju ste spomenuli. Uključuje li ona improvizacijske vježbe?

– Da, improvizaciju s tekstom ili glazbom. Nedavno sam, recimo, zatražio jednu improvizaciju s afričkom pričom *Put gladi*. Prvi dan sam studentima dao tekst, inače vrlo kompleksan, umjetnički gust, metaforički i stilski zahtjevan. Dao sam im i prazan drveni okvir slike i zadao dvotjedni rad s pričom i okvirom. Rezultat je bio sjajan: imali su toliko puno toga za reći i ogromnu potrebu da izraze što više nijansi priče. Kao pedagog, ja im možda samo malo pomažem oko koncentracije, ali ostalo je sve u njima. A govorim o doista nepresušnom obilju. Odraslima obično poklonim praznu kutiju i zamolim ih da tijekom rada na predstavi vode poseban "dnevnik" rada na predstavi, tako da u tu kutiju spremaju sve što ima veze s ulogom ili temom koju pripremaju. Predložim im da sačuvaju sve, od osobito im dragih privatnih predmeta do slika, novinskih isječaka, hrane, odjeće, CD-ova, pisama, češera: što god je povezano s kreativnim procesom. Ideja je da glumac ili plesač napravi ne samo svoju ulogu, nego i svoj *mali svijet* povezan s ulogom. Nekako mi se čini da ih na taj način obvezujem da rade na sebi dalje i dalje, dublje i dublje.

To bi trebala biti jedna riječ: *edukokreacija* - učimo druge samo ako istodobno učimo i sebe

Kako dolazi do spajanja solo dionica u dramaturšku cjelinu?

– Volim raditi dramaturgiju uz pomoć posebno odabranog predmeta; gotovo pa "magičnog" predmeta dane predstave. Predmet postaje "ljepilo" sekvenci. Sviđa me se kad je plesač u stanju inkorporirati u svoju izvedbu "priču" samog predmeta. Znate kako veli Garcia Marquez: *Predmeti imaju svoj vlastiti život*. Možda je to vezano za moju indijansku stranu. Vjera da mogu probuditi dušu predmeta. Ne znam.

Možda ta predmetna dimenzija služi evociranju taktilih dimenzija predstave...

– Moj je davnašnji san da napravim plesnu predstavu iz perspektive slijepe osobe. Ali ne osobe koja je izgubila vid, nego osobe koja nikada nije vidjela ili koja je gost iz neke nevizualne, sasvim taktilne civilizacije. Predstavu u kojoj ljudima više ne bi trebali prozori kroz koje dolazi svjetlo, niti bi im trebalo danje svjetlo za rad. Svi se kreću isključivo u sigurnim akustičkim grupama; ne miču obrve nego uši kada izražavaju znak čuđenja... Crtaju novi krajolik tijela. U Kolumbiji imamo uzrečicu "U zemlji slijepih, jednooki je čovjek kralj" - to je upravo ta tiranija oka s kojom bih volio prekinuti. Dekolonizacija možda dolazi u ruhu slijepog.

Ne biste valjda s pozornice izbacili riječ?

– Ni u kom slučaju. Riječi su sasvim tjelesne. "Tjelesnije" od tijela ako ih izgovarate na jedini pravi, jedini pošteni, sugestivan, stvaran način. Čak je i šutnja tjelesna. Nikada, nikada, ni u kom slučaju ne razdvajam riječ od tijela. Mislim da je to vrlo nezgodan, represivan, užeeuropski specijalitet. Z

festivali

U traganju za "ženskim kazalištem"

Direkcija ovogodišnjeg Festivala, drugog u slijedu, na čelu s Damirom Zlatarom Freyem, kao dodirnu točku postavlja temu *Planetarij žena*. Žiri Festivala: Oka Ričko, Sina Karli, Živa Emeršič + Mali, Željka Udovičić, Miranda Caharija

Međunarodni festival komornog teatra "Zlatni lav"

Ivana Slunjski

Umaško područje specifično je po suživotu triju nacija koje međusobno povezuju i udaljuju različita politička, ideološka i kulturalna kodiranja. Povezuju, jer su sve jednako pristale na prihvaćanja kompromisnih rješenja. Udaljuju, jer ih ništa ne veže zajedno u njihovu "esencijalnom" određenju. Ideja interkulturalnosti, i to interkulturalnosti pri kojoj svaka od triju kultura uspijeva zadržati svoju posebnost, nipošto ne interkulturalnosti kojoj je kao mjera izričaja bliska represija i pri kojoj se ijedna od tih kultura odriče dijela onoga što ju čini jedinstvenom u svrhu tvorbe nekoga multiformnog artefakta, dugo je već prisutna. Mjesto presjeka toga kulturološkog fenomena možda je upravo *Međunarodni festival komornog teatra "Zlatni lav"*. Direkcija ovogodišnjeg Festivala, drugog u slijedu, na čelu s Damirom Zlatarom Freyem, kao dodirnu točku postavlja temu *Planetarij žena*. Festival, međutim, u samome definiranju nailazi na dva ključna problema koja ga kao takva dovode u pitanje. Prvi problem sadržan je u pojmu *komorni* teatar. Nije moguće baš svaku predstavu strpati u reducirani prostor i prozvati ju komornim teatrom. Pojam komorni ne odnosi se samo na prostor izvedbe. Komorni artikulira još mnogo toga, od odabira predloška i uključivanja manjeg broja izvođača i gledatelja do ciljanog postizanja njihova suodnosa. Drugi problem tiče se profiliranja Festivala kao *art* festivala. Jedan art festival trebao bi se radikalnije predstaviti u konceptu, prezentirati inovativne produkcije i okrenuti eksperimentu da bi odmak od redanja šablonskih predstava, kojima ionako obiluje svaki drugi festival, bio vidljiv. Kriterij odabira onoga što će se prikazati tada nikako ne bi mogao ići linijom *ona je bila u žiriju, sad bi bio red da dođe s predstavom*. Osim toga, bilo bi zgodno da onaj tko se nađe u ulozi selektora i vidi te predstave i procijeni odgovaraju li unaprijed utvrđenome mjerilu.

Šampanjac

Art festivalu zacijelo ne pridonose izlišan glamour, potpomognut defiliranjem istaknutih likova političke scene i prolijevanjem šampanjca u potocima (uz cijenu 10 HRK po čaši za slučajne namjernike), ni rezervirano mjesto u žutom tisku tipa *Gloria* ili *Arena*. Otvorenje Festivala: pozdravni govor, slet-balet, vatra koja se pronosi gradom, paljenje baklje, opet govorancije, šampanjac, bikeri sa zastavom, htjeli – ne htjeli neminovno podsjeća na otvorenje *Olimpijskih igara*, dakako u znatno manjem obujmu. Ako je bit bila u spektaklu, nekako mi je promakla. Već i činjenica da je Festival u osnovnim smjernicama mišljen kao *art* sama po sebi ne nameće gomilu znatiželjnika širokih masa željnih puke zabave. Tu se, ipak, treba pripaziti da ne dođe do raslojavanja kasta i elitiziranja kazališne publike, gdje je pristup *običnim smrtnicima* strogo zabranjen napisom *opasno po život*. Elitiziranje do izvjesne mjere da, ali u smislu intencionalnog djelovanja vrsnih poznavatelja kazališne umjetnosti koji će svojim nenametljivim sugeriranjem poticati na prepoznavanje kvalitetnih produkcija te sudjelovati u odgajanju kazališnog naraštaja spremnog da jednom zauvijek razriješi s kazalištem 19. stoljeća i onih ranijih, historicizmom i sličnim varijacijama na temu, što nemilice još (!) haraju hrvatskim prostorima, i smjelo se upusti u razmatranja *novog* kazališta koje je u Europi poodavno vodeći *mainstream*. Na tragu toga svakako su bili razgovori Darka Lukića s gostujućim umjetnicima, koji su se odvijali u središnjoj Gradskoj kavani i pozivali sve zainteresirane na upite i diskusije. Predstave su tako, bile one dobre ili ne, navodile na razmišljanje i zaživjele još jednom i nakon svoga formalnog svršetka.

Foto: Alen Hlaj

Žene u godinama

Nešto kompleksniji problem koji namjerno nisam pribrojala navedenima vezan je uz ovogodišnju temu Festivala. Žena. Žene - dramatičarke, žene - protagonistice, žene - glumice, žene - redateljice, žene - žiristice. Je li dovoljno okupiti hrpu jednako spolno određenih osoba da bi Žena progovorila iz perspektive subjekta? Sablaznila me izjava jedne od članica žirija da radeći intervju sa *ženom u godinama* (što god to značilo) uvijek pazi da popratna fotografija ne bude izbliza, da joj se na licu ne opaze tragovi vremena. Zar je starenje nešto sramotno?! Treba mu se prkosno izložiti da nas ošine i uživati u toj mijeni. Svaki utor, svaki i najmanji usjek vremena utiskuje novu tetovažu na putu našega razvoja. Kako tijela, tako svijesti i duhovnosti. Svesti Ženu na isključivo vegetativnu razinu tipičan je mačistički stav. Žena ne raste, raste samo Muškarac, on se mijenja i stječe iskustvo (i znanje) iz kojih proizlazi Njegova nadmoć. Žena-tijelo podpodatan je materijal u seksističkoj industrijalizaciji ljepote, ljepote koja ne priznaje tijelo kao proces starenja. Mnoge žene pokušavajući devalorizirati oduzete im vrijednosti teže egalitarizmu, no egalitarizam je samo fiktivan. One ne mijenjaju stvorene uvjete već preuzimaju ponuđenu igru gubeći dio sebe. Žena-tijelo ne prelazi u Ženu već u Ženu-Muškarca, sve više ukidajući razliku. A razlika postoji i dobro je da postoji. Kad to uvidimo, nalazimo se na nultoj točki subjektivne spoznaje. Vatra na otvorenju Festivala (bez obzira na moguće konotacije spektakla), shvaćena kao još jedno počelo pročišćenja (uz vodu), significira upravo tu točku. Djevojke nositeljice vatre – nekadašnje vestalke (naglasak na čuvanju djevičanstva, ne ognjišta) – pokreću ciklus vraćanja Ženi. Nakon obećavajućeg početka – oštar rez.

Ženske smrti i njihov cabaret

Od petnaest predstava (trinaest u konkurenciji za grand prix), koliko smo vidjeli na Festivalu, osam se direktno oslanja na zadanu temu, sedam od tih osam završava smrću glavnih junakinja, a tek tri promišljaju Ženu u ženskome diskurzu. "Pozitivan ishod", dakle, u cijeloj toj zavrzlami uspjela je iznjedriti jedna jedina predstava. Riječ je o monodrami *Occhi lucidi* tršćanskoga kazališta *Teatro Miela/Stabile del FVG*. Redateljica i glumica Marcela Serli u jednome liku utjelovljuje različite ženske karaktere nastojeći pokazati da sve žene pripadaju istoj genealogiji. Kroz suptilnu priču o ljubavi provlači vječne dileme smislenosti ljudskoga postojanja. Monolog nastao na metatekstu ljubavnih pisama mogao bi upućivati na patetičnost, no Marcela u središte scene promiče klavir i vještom komunikacijom s pijanisticom i gledateljima, rabeći mimičko-gestičke elemente, pretače monodramu u kabaretski oblik teatra. U ovom slučaju funkcija kabareta nije suvereno zabavljačka. Interakcija s gledateljima narušava linearan slijed događanja i lako se uočavaju naprsline između prizora nastalih poniranjem u sjećanja. Balansiranjem na granici fikcije i stvarnosti, tražeći od gledatelja aktivnu suigru (ne preže ni od izravnog kontakta), Marcela izbjegava zamke solo bivanja na sceni. Iako odstupa od tradicionalističkog razumijevanja žene odbacujući viktimizaciju i vjerujući u slobodu izbora, kraj predstave poništava taj značaj: žena je najsretnija u okrilju ljubljenoga. Pozicijom žene žrtve u nekim segmentima bavi se i sada već dobro poznati tekst Paule Vogel *Kako sam naučila voziti*.

Je li dovoljno okupiti hrpu jednako spolno određenih osoba da bi Žena progovorila iz perspektive subjekta?

Stol razdora

Mateja Koležnik tim naslovom u suradnji s *Prešernovim gledališčem* iz Kranja ostvaruje najcjelovitiju predstavu u konkurenciji Festivala. Gledajući predstavu nisam mogla izbjeći poredbu sa zagrebačkom verzijom. Dok je Snježana Banović scenu nakitila bogatim uresima (auto na klizećim ležajevima) i time osigurala minimalan učinak, Mateja Koležnik postigla je suprotno – minimalnom scenografijom maksimalan učinak. Povišeni podij s nekoliko otvora iskoristila je za retrospektivno vraćanje radnje, ali i za realizaciju simultanosti paralelnih radnji. Tamalino epsko komentiranje dramske igre koja se dogodila u prošlosti, čime započinje predstava, upotpunjeno je *flashback* interpretacijom presudnih momenata u jednom od otvora podija. Za realizaciju simultanosti poslužio joj je i stol koji se našao na podiju i oko kojega bi se okupljala obitelj. Filmskim postupkom smrzavanja kadra na skupini lica koja čine jednu situaciju prebacuje fokus na drugu skupinu lica i otvara novu situaciju, dok se ukupan broj lica na sceni ne mijenja. Inzistiranjem na stalnoj prisutnosti svih glumaca na sceni, bilo u potpalublju ili na palubi podija, predstava je dobila na dinamici i uigranosti glumačke ekipe (što ne bi smjelo biti upitno ali često jest). Minimaliziranjem scenografije još više naglašava se važnost upotrijebljenih scenskih elemenata. Stol oduvijek zauzima središnje mjesto u životu svake obitelji. Mjesto blagovanja i druženja, simbol zajedništva i topline doma, ovdje je mjesto međusobnog potiranja i zatiranja bolne istine. Koležnikova skida sloj po sloj obrazine *sretne* malograđanske obitelji. Zlorabljenje djece, ovdje Tamale, nije slučajna devijacija, nalik je mehanizmu slobodnih radikala gdje aktivacija samo jednog od njih uzrokuje kaskadu lančanih reakcija. Djed funkcionira na razini primata, bitno je da mu je *miza postrta* i da *dobije* svojih dvaput dnevno. Baka s gađenjem prilazi seksu i ne vjeruje u orgazam. Majka suočena s problemima preranog majčinstva ogrezne u alkoholu. Teta Mary naoko uspješna, za životnog suputnika podsvjesno bira emocionalno sakatu osobu odraslu u okruženju sličnom onome iz kojega je i ona sama.

Alkoholizam i trudnoća

Alkoholizam je srastao s obitelji i nitko ga ne doživljava tragično. Majka, štoviše, dobronamjerno Tamali dijeli savjete *kako piti a ostati trijezna* u stilu psiholoških instant priručnika. Tamala, dijete rasturene obitelji, u stalnoj je potrazi za ljubavlju i sigurnošću. Koliko god Tičeva blagonaklonost bila izopačena, jedina je *ljubav* koju je upoznala. Sadašnja i nekadašnja žrtva pedofilije, Tamala i stric Tič, iako u dijametralno oprečnim ulogama, razvijaju poseban incestuozan odnos. Tič manipulira njome neraskidivom centripetalnom silom. Redateljica ipak ne želi svaliti krivnju na Tiča: pedofilija je

Foto: Alen Hlaj

bolest, ne zločin. Krivnja leži u svima koji *dok problem ne mine mirno poslušajo kak tiktaka ura*. Ni Tičevom smrću Tamala se ne oslobađa duhova prošlosti. Zlostavljana djeca do kraja života više ne žive. Jedini logični i trajni ishod Mateja Koležnik vidi u cijepanju svih spona realnoga postojanja. Ženskim pismom *pisan* je i novi performans *Performingunita. Terrible Fish* kreće iz poeme *Three Women* Sylvije Plath. Poema predviđena za tri glasa (za radio izvođenje) zbiva se tijekom jedne noći na porodiljskom odjelu bolnice i opisuje stanja ženske psihe izazvana iskustvom reprodukcije. Prvi glas glas je udane žene koja nakon rođenja dijete vodi kući, Drugi glas pripada ženi koja abortira, a iza Trećeg se krije studentica koja poslije neželjene trudnoće daje dijete na posvajanje. Čini se da je prva žena pronašla svoje ispunjenje, no ona se time ograničuje na običan svjetovni život. Preostale dvije žene obuzima osjećaj krivnje. Gledan uz ispunjenje prve žene još je opipljiviji i različito se reflektira na njihova stanja. Stvaralaštvo Sylvije Plath neodvojivo je od njezina života. Svoj identitet gradi rastrgana između arhetipova Žene-tijela (njezina majka) i mrtvog, i stoga licemjernog, muškog autoriteta (njezin otac). Duh je previše nestalan, a intelekt ne nalazi dovoljno prostora za kreacije unutar tjelesnih ograničenja. Ona egzistira kao sjena zarobljena u plastičnost trodimenzionalnosti. Sve je tu, iluzorno, segne li rukom za nečim, iluzija se ruši: osuđena je izvana pasivno promatrati promjenljivost trodimenzionalnog realiteta. Mjerljivo subjektivno vrijeme zamjenjuje nemjerljivim, *statičnim* vremenom svemira.

Foto: Alen Hlaj

Zaumna tijela

Smrt postaje konstantom njezine imaginacije. Ekstatično stanje krajnje napetosti i budnosti uma privlači ju više no što ju mogući užas pri susretu s *božanskim* odbija. To stanje polazište je nastajanja njezine poezije. Gusto posloženi reflektori na tri zida pozornice upereni su prema gledateljima. U tmini scene naziru se nasumce razbacani mikrofoni i troje izvođača. Reflektori se gase, a mikrofoni-svjetiljke pale. Pozornost se iz vanjskog prebacuje na unutarnji svijet ženske intime. Priljubljivanjem svjetiljki na tijelo, na grudi i trbuh, inicijalnim pokretima koje ponavljaju obje žene na sceni, intimno postaje javnim. Irma Baatje i Sanja Mitrović uprizoruju dva lika, Prvu i Drugu ženu, a Treća koja je najbliža poistovjećenju s Plath, luta poput sjene od jedne do druge. Dok Prva žena prihvaća svoju tjelesnost, a Druga ju pokušava reproducirati, Treća ogromnu prazninu ne pripisuje odvajanju od djeteta, dapače, misli da bi bilo bolje da je To ubila, jer To, tjelesno, ubija nju. Izolacijom u zaumne sfere, u predstavi vjerno dočarano meditativnim ponavljanjem riječce *om*, Plath bježi u paranoičnom strahu od izmišljenih neprijatelja koji bi ju udaljili od njezina poetskog ja i druge dimenzije iskustvenosti. Neprijatelji su svuda, pa i u vlastitu odrazu zrcala u kojem se utapa žena i izranja užasna riba. *Užasna riba* znak je nemogućnosti identifikacije s bilo kime i bilo čime, a muškim uokvirivanjem uloge Damira Klemenića, ističe se nepomirljivost ženske i muške strane ličnosti. Performans sjedinjuje konfesionalni, fizički i muzički tip teatra, njegova struktura nije čvrsto fiksirana, intuitivna je i izlomljena u fragmente. Insceniranje brojnih pokušaja samoubojstava i samoubojstva tabletiranjem u zadnjoj sceni prati *ojkanje* i mumljanje napjeva hrvatskog folklora što daje dodatnu notu tragičnosti, ali i svojevrsne snage, jer je ženi u strogo kodificiranoj zajednici (*Vrličko kolo*) u svim vidovima osim kao Ženi/tijelu zajamčena propast. Titulu virtuoza u poigravanju identitetom bez dvojbe odnosi Genet.

Sluškinje&Solange

Da je Genet na Festivalu zastupljen s čak tri predstave, više je stvar osobnih afiniteta selektora nego podudarnosti s *Planetarijem žena*. Frey u *Sluškinjama* ovaj put verbalni teatar pretpostavlja koreodrami, zadržavajući koreodramski okvir. Scenski prostor zasićen je zrcalima u kojima se zrcale Solange, Claire i Gospođa. Gledajući se u zrcalima one vide sebe očima drugih. To što vide samo je slika slike koju su drugi stvorili o njima. Kad ih netko gleda, vide sebe kako se gledaju. Ogledavajući se jedna u drugoj, Solange i Claire, obje sluškinje, djeluju kao jedan subjekt. Sluškinje i Gospođa opstoje jedino u uzajamnoj ovisnosti, status sluškinje uvjetuje status gospođe i obrnuto. Da se ne bi poništile, sluškinje Gospođino ubojstvo mogu tek odigrati. Claire navlači Gospođinu odjeću, Solange ubija fiktivnu Gospođu i istovremeno sluškinju u sebi. Tada se igra ponavlja u zamijenjenim ulogama. Frey, prema izvornoj Genetovoj zamisli, u ženske role zaodijeva muškarce i dobiva čitavu skalu novih odnosa: Solange-muškarac traži u sebi ženu na temelju imaginarne slike nastale odražavanjem u pogledu Claire-muškarca. Blanka Bukač osmislila je monodramu *Solange* kao nastavak *Sluškinja*. Međutim, u Genetovu tekstu nigdje ne stoji da je Claire otrovani čaj pripravljen za Gospođu doista popila i da je Solange preživjela sestra. Lik Solange bio bi zanimljiv jedino iz aspekta podvojenog subjekta Claire/Solange, što Blanka, nažalost, nije iskoristila. Ako je već i zamislila nastavak *Sluškinja*, nije jasno zašto se nije odmaknula od doslovnog citiranja te iste materije tek neznatno izmijenjenog poretka riječi. *Sluškinje* zajedno s ostalim dramama tetralogije (uz *Balkon, Crnce i Paravane*) čine zaokruženu cjelinu pomno razrađenoga filozofskog pristupa kojoj svaki zahvat, ako nije majstorski izveden, može samo naškoditi. Za razliku od Freyevih *Sluškinja*, gdje je artificijelna grotesknost izraza dovedena korak do prsnuća, što podržava Genetovu iluziju, Blankina *Solange* jedva da je dosegla prag gledljivosti.

Hotel MAFIJA

Genetovski ciklus Festivala upotpunjuje drama *Splendid's* u izvođenju *Hotela Bulić* i režiji Senke Bulić. *Frolic's* poznatiji kao *Splendid's*, napisan između *Sluškinja* i *Balkona*, dugo se vremena smatrao uništenim. Genet u njemu odstupa od karakterističnoga obrednog teatra i kroz negiranje tradicije i izrazitu destrukciju priklanja se antiteatru. No, Genet se i dalje bavi simbolima moći i pojmom dobra i zla. Sedmorica gangstera policijskom opsadom zatočena su na sedmom katu hotela. Među njih se, kako bi ih razotkrio i osujetio im planove, ubacuje policajac, ali ubrzo prelazi na drugu stranu. Uniformiranjem glumaca (gola leđa, krzneni kaputi i slično) identitet pojedinca se utapa i na sceni postoje samo dva tabora: dobri i loši. Strah od međusobnog uništenja potkrepljuje glas iz offa i predstavlja stalni prostor prijetnje. Oba tabora podvrgnuta su hijerarhizaciji moći. Vođa gangstera i predstavnik policije, zbog svoga vrhovnog položaja nose obilježje svetoga, apsolutnog. Taj apsolut proizlazi iz broja sedam. Sedam smrtnih grijeha upućuje na Kralja, ovdje Kralja zla, s naličjem dobrog i lošeg. Susret vrhovnih vođa proizvodi poprilično dozu erotičnosti što se u predstavi očituje plesanjem zavodničkog tanga. Policajac ubijanjem vođe gangstera ubija Kralja zla i pronalazi izgubljeni identitet, ali se njegov identitet činom ubijanja sada konstituira u polju lošeg. Genet opet dolazi na svoje, oni na vlasti jednako su korumpirani kao i oni na dnu društvene ljestvice. *Splendid's* sadrži fini humor kojeg u ostalim Genetovim dramama nema. Komična intermezza, primjerice pucketanje prstima leđima publici okrenutog zbora, poklopljena su grubim scenama, krikovima i povremenim rafalima strojnice iz offa. Moć i totalitarizam dva su srasla pojma.

Foto: Alen Hlaj

Maska Eve Braun zapravo prikriva suštinsku samoću bića kojem samoubojstvo daje tragičnu notu antičkih junakinja

Hitlerova muza

Viziju žene u takvom sustavu daju nam dvije *Eve Braun*, jedna zagrebačka i jedna beogradska. Predstave *Teatra Exit* i *Centra za kulturnu dekontaminaciju* interesantne su tim više jer su stasale u društvima kojima jednoumlje nije nepoznanica. Može li žena, kad muškarci zasuču rukave i odluče se na okušavanje snaga, biti što drugo osim jadne majke i tužne udovice? Odgovor: može; nesretna priležnica. Eva Braun cijelog je života težila da epitet nesretne oslobodi položaja bezimene i pripiše položaju legitimne. Eva Braun Hitler. Tada bi bila netko, a njezinu bi ljubav s Hitlerom ovjenčali filmovima. Vivien Leigh i Clark Gable! Odnos Hitlera i Eve samo je uvjetno vrednovan ljubavlju. Moderna Marie Antoinete koja povrh volkswagena ište mercedes ne suteže se komfornosti ni pod cijenu života u sjeni. Život uz moćnog muškarca gotovo je jednak moći samoj. A to minhenska provincijalka nikako ne ispušta iz ruku. Moć upravljanja drugima krši zakone temeljnih ljudskih prava, a svako kršenje zakona je uzbudljivo, ono elektrizira, stvara naboj i raspiruje strast. Beogradska varijanta Eve dodatno akcentira odnosnost erotizma i moći. San o Holywoodu permanentna je Evina opsesija. Eva-glumica traži redatelja za uprizorenje svoga života nalik na pirandelovsku igru *Šest osoba traži autora*. Glumica koja glumi glumicu razgovara s likom s platna. Fikcija se preklapa sa stvarnošću. Okolnosti i situacije grade mit koji mi kasnije pokušavamo iščitati. Tko je Eva Braun? Priču o Evi konstruiramo iz relacija Eva - Hitler, Eva - svijet, Eva - glumica. Neprestano skidamo masku za maskom, ali na Evinu licu ostaje dovoljna naslaga pudera brižljivo nanijetih njezinom taštinom. Maska Eve Braun zapravo prikriva suštinsku samoću bića kojem samoubojstvo daje tragičnu notu antičkih junakinja. Gluma Mirjane Karanović nije dosegla razinu njene reputacije. Prednost Darie Lorenci pred Mirjanom Karanović je u tome što liku Eve pristupa iznutra. Mirjanina Eva ostaje na površini, dok Daria fino nijansira prijelaze od koketnosti do plačljivosti. Stav prema diktaturama čitljiv je u obje predstave. Početnu scenu beogradske *Eve* prati projekcija Hitlerove siluete na zadnjem zidu pozornice. Cigleni zid u stvari je *puzzle*, samo privid koji se rasprši jednim pokretom ruke, sve je samo pitanje vremena. Zagrebačka *Eva* podrhtavanjem svjetla aludira na bombardiranja i skrivanja po skloništima, a tekst o Hitlerovoj mržnji prema Židovima izgovoren je uz svijeću. *Ljubavna pisma Staljinu* Saše Broz odvijaju se također u razdoblju jedne diktature. No, ta je predstava po mnogočemu zalutala na Festival. Loša režija i loša gluma još se mogu progutati, ali neoprostivo je, i prema direkciji Festivala i prema svakom pojedinom gledatelju u dvorani (a za predstavu se tražilo sjedalo više), doći totalno nespreman. U isprici da predstava dugo nije igrala ne nalazim nikakvo opravdanje. Za gostovanje nisu saznali istom dva tjedna prije početka Festivala, to se znalo puno, puno ranije.

Istarske suknjice

U ovom ću tonu nekako stati. Još samo da pripomenem da je *grand prix*, skulpturu *Istarske suknjice* slovenske umjetnice Paole Korošec, odnijela predstava *Kako sem se naučila voziti*, podijeljene su i tri jednakovrijedne nagrade za izvedbenost, nagrada publike te jedna za najbolji tekst. Svi volimo kad nas nagrade, a eto, nagrada nikad dosta. Zato valjda i pristajemo na tolike nove nastavke tolikih novih festivala... Z

reagiranja

Kritika koja to – nije

Reagiranje na tekst Dejana Kršića/Arkzin *Umjetnost nije ogledalo, umjetnost je čekić, Zarez*, III/60-61, 19. srpnja 2001

Ana Peraica

U se...

S obzirom da me u posljednjem broju *Zareza* Dejan Kršić ovlaš (*uzgredbudirečeno*) spomenuo, pozvana sam reagirati. No, opet – kako mi sama kritika nije bila upućena polemički, već je ispisana autoreferencijalano, moj napis bit će otvoren drugim pitanjima, a koja slijede iz Kršićeva teksta.

Navedeni tekst govori o izložbi *WHW* (what, how and for whom) podcrtavajući model '*preispitivanja*' koje sugerira i ime izložbe. Na žalost, u umjetničkoj praksi taj je termin postao floskula koja izvire iz stilova najgorih tekstova u katalozima umjetnika, uvijek ispisan bez objekta svojega pitanja. Umjetnost, prema tim piscima, kronično je preispitivanje, traženje, propitivanje… bez cilja i bez odgovora.

Kršićeva kritika koristi ista pitanja. I dok je njih lako locirati, odgovori se mogu razaznati tek antigravitacijskim čitanjem, pomičući se goredole, naprijed-nazad… Jedno se od njih auto-polemički dotiče mojega teksta. Referenca na moje pismo UN-art koje '... *na primjeru umjetničke prakse i velikih međunarodnih izložbi (...) tematizira odnos Istoka i Zapada*', *(Kršić) stoji gore, dok 'nije lako dokučiti što autorica i koga kritizira, što želi i predlaže*' (ibid) stoji dole. Čitanjem od gore ka dolje stječe se dojam da se govoreći-o-nečemu navedenome govori o ne-zna se čemu izostavljenom, iz čega samo može slijediti da autoru kritike nešto ipak nije jasno o padežima. Ili, ono o čemu se govori zapravo nije tema. Ta je nepreciznost u hrvatskome jeziku vrlo česta i očita pri prijevodima na jezike koji razlikuju određene i neodređene oblike.

Ipak, Kršiću iako pisan na jednom od takvih jezika, moj tekst nije razumljiv i on od toga ne ide dalje. No, iz te činjenice ne slijedi – nužno – da je tekst takav sam po sebi, već i, naravno, da se radi o mogućem kognitivnom problemu pisca tih redaka. Nerazumljivost i nečitkost su najčešće stavke pseudokritičke analize koja nema namjeru ništa osim nešto spomenuti, ovdje u kritičkome kontekstu bez same kritike. I, na posljetku, magija argumenta Kršićeva teksta se razbistri, pomoću nekakve čudno uporabljene zagrade, u '*opće mjesto*' (dakle kliše, poznatu misao, ponavljanje...) te je sasvim nevjerojatno – kako je netko tko nije razumio – shvatio da je zapravo to već rečeno? S obzirom da je tekst poprilično dug, pretpostavljam – Kršić ima izvrsnu memoriju nesemantiziranoga teksta.

Logika kvalitetnoga teksta jest – spomeni samo nužno. U Kršićevu tekstu očito je da zapravo tangira sve, bez jasna razloga; struktura teksta je doslovno – klasično izvješće o izložbi *WHW*, uz spominjanje moga i drugih imena, duže referiranje na nečiju (nenavedeno) zamjedbu vezano uz Negrijev *Empire*, kako bi se iscijedio koncept nemogućnosti recepta te, na posljetku, nevjerojatan zaključak – kako je izložba baš to što se ne može naći; metodska provjera (preispitivanje, pipanje u mraku…). Sve stoji, naravno – uz pretpostavku da recepta uistinu nema, čak i privremeno.

Ali, što u samome tekstu znači indirektno doticanje (mene, autora kritike izložbe i Negrija prema nekom čitatelju) bez analize nečega – frustraciju ili pak panično umrežavanje (plug-in-theory, koja od autora radi 'autora', od njega – to) zasebna je tema. U ovome slučaju to je pozivanje na dvije kritike izložbe, ili mojega koje govori o mlakim izložbenim konceptima te u tekstu navedenoga Šuvakovića, koji nosi direktnu i vrlo britku kritiku izložbe, a na koju Kršić odgovara izmotavanjem (stav: radovi na izložbi su izmjenjivi' (Šuvaković, prema Kršiću) na kojega se odnosi hiperretoričkim zen pitanjem 'nisu li takve sve izložbe danas?' (Kršić). Odnosno – sve je ništa ionako, ili u lokalizmu — 'svi (?) kradu, pa moram i ja', koje nosi štoviše pored sama opravdanja zlodjela i malograđansku bezobraštinu označavanja drugih. Nazovimo ovaj argument – logičkim argumentom iz obijesti.*'Ali nije li slučaj sa svim suvremenim izložbama iznad razine godišnjih retrospektiva umjetničkih strukovnih udruga?'*, pita on. Naravno da nije! U svijetu postoji mnogo, iako ne baš često, dobro kuriranih izložbi. I treba li tu argument završiti na diskusiji o medijskim filterima u Hrvatskoj, medijima kao sredstvima autopromocije, ili neinformiranosti autora?

Naučiti pisati… naučiti čitati. Na posljetku, i moj se tekst razbistrio u mene samu. O osnovama pristojne kritike izvan anticipatornoga ad hominem argumenta psihoanalize bez terapije – '*ona-misli-da-radikalno kritizira*' trebalo bi mnogo više mjesta.

...na se...

No, osvrnula bih se na Kršićeve postavke, s obzirom da su i one interesantne. i sam pogled na naslov *Umjetnost nije ogledalo, umjetnost je čekić!*, koji osim što zvuči izrazito trećerazredno, sugerira polazište blisko Lenjinovu. U dobroj namjeri, konsekvenca mu je, naime, preskriptivna cenzura.

Preferirana verzija umjetnosti uvijek i nanovno izvire iz društva koje je izgubilo sve alatke odbrane upravo radi cinična stanja sistema te kukavički projicira svoju političku nemoć (bilo u smislu totalitarne paranoje ili paranoje totalitarista koji nisu na snazi, pa su jaaako tužni i usamljeni) na druge (ovdje umjetnike; u smislu broda budala, onih izvan sistema, onih izvan razuma....). Ipak, i projicirajuci na umjetnost, a još više na recepciju publike, iako silujući i zaobilaznom metodom korištenja tuđih usta za izricanje svoje istine (a što je jednom i Sokrat naveo za medij čitanja, i čest je prigovor teoriji umjetnosti), barem je jasno što bi autor htio, odnosno što bi bilo kad bi On bio umjetnik (a subjektno – objektna relacija kojim slučajem zamijenjena).

Žalostan što nema verzija, potišten situacijom u kojoj *'nitko ne piše'*, autor piše o nikome… Kad gle, tu je ipak netko! Sadržajno, za razliku od direktna fundiranja teorije na ljevičarskim tekstovima, Kršić se poziva na zamjedbu nekoga čitaoca vezano uz Negrija, a koji je od aktivista postao 'lijevim šikom'. On ga se nekako čudno dotiče, indirektno, sugestibilno, ali ne i vezano. Ta misao nije o umjetnosti, već o receptu djelovanja. No, i kad bi se htjelo to povezati bilo bi izuzetno teško s obzirom da Negri nema previše veze s umjetnošću za sebe. Teorija aktivističke umjetnosti vezana je uz autore oko časopisa *October*, koji su nekim čudom iz loopa nestali.

A pitanje sama *'uputstva za upotrebu'* kojega knjiga nema, a Kršić ga u pozivu na neimenovanog čitatelja teksta (koja pak sliči na uvijek ushićene reakcije kupaca knjiga na Amazon.comu) traži, odgovaram istom – iako ne baš vezano uz *Empire*, u vrijeme nereda u Bologni objavio ga je moj kolega Sylvere Lotringer, osnivač i urednik *Semiotext(e)*. Radi se o jednom od dizajnerski i konceptualno najboljih uradaka aktivističke umjetnosti (zbirka tekstova je, naime, prikrivena u školski udžbenik).

Ipak, postoje neke sličnosti loše ljevičarske tradicije s Kršićevim tekstom, a one su prvenstveno metodske. Radi se o fenomenu koji najviše ima veze sa staljinizmom (u smislu gesamtkunstwerka kojega je razradio Groys). U Hrvatskoj je, s obzirom da je zemlja mala, a zvijezda je uvijek previše upravo ona to traženo – *'opće mjesto'*. Prije mnogo godina jedna od hrvatskih umjetnica uvela je u kulturu i umjetnost model djelovanja dotad poznat samo u gospodarstvu – jedna osoba je sve. Ona je započela djelovanje a) kao umjetnica b) kao organizatorica c) povremeno kao kritičarka, kako bi idealno uspostavila kratki spoj subjekta, objekta i predikata, što naravno nikada nije praktično dovela do apsurda u kojem bi eventualno napisavši prijedlog projekta, odobrila ga sebi, napisala si izvrsne kritike – tako da sebe opet udobrovolji kako bi projekt prijavila sebi, i dobila još bolje kritike… Kao projekt – izvrsno, magičan ringišpil *petitio principii*.

Slično, Dejan Kršić, jedan od ideatora izložbe same piše njezinu kritiku. Stilski, u postmodernome diskursu, taj zamah nije zanemariv (a što da ne?). Humorističkim napisima uveo ga je jedan od najsenzibilnijih pisaca francuske škole Roland Barthes. Njegovo djelo *Roland Barthes: Roland Barthes* štoviše je i citirano u metatekstu *Barthes na treću*, Rolanda Barthesa samoga. To je, naravno, u samome kontekstu imalo smisla vezano uz izučavanje odnosa imenovanoga–identifikacije, a na temeljima Nietzscheova putovanja u schizo auto-analizu, napuštanja osobnoga imena i sustavna prelaska u druge rodove i meta-identitete. Ipak, ovdje je jedini sustavan prelazak iz Balkanskoga Čeličnoga Ja, čemu pridonosi i ekproprijacija imena magazina i pridavanje svome osobnome imenu – samoga autora teksta, u njegove smutljive varijante '*nisam ja!*' (subjekt akcije – svi osim mene). No, kao što rekosmo, zemlja je mala.

Nadalje, tu je još jedan Balkanski argument – ono što ne znam nije se dogodilo, stoga – nitko nije napravio mnogo toga. Tim rječnikom barata i Kršić *'nitko više ne zamišlja moguće alternative globalnome kapitalizmu'*, *'nitko nema recept za društvenu promjenu'* (ili pseudo-vokativ: jao – joj!). Sve u svemu nitko i ništa pored toliko poetskih tekstova Subcommandante Marcosa, akcija DeeDee Halleck i mnogih drugih heroja, negdje izvan centra svijeta – Hrvatske, blizu Zagreba, blizu kafića na Cvjetnome trgu… Nihilizam i skepticizam, uostalom, i jesu najlakša pribježišta kritike.

...i poda se!

No, nastavimo dalje s analizom... Kršić kaže da dotična izložba, na koju se čitav tekst odnosi '*ima sve šanse da postane tradicionalnom godišnjom izložbom*'. Pretpostavljajući aktivistički duh autora te u odnosu na kritiku godišnjih izložbi umjetničkih udruga koju sam autor navodi prethodno ovoj izjavi, dugo sam razmišljala radi li se o zbrci, cinizmu ili o omaški na koju utječu floskule s nacionalne televizije. Sve u svemu, postajanje tradicionalnom godišnjom izložbom ne zvuči odviše aktivističkom stremljenju, s obzirom da je tradicija (sasvim desničarski princip uređenja), uvijek prepreka novome.

Nekomu je, dakle, pošlo za rukom da se institucionalizira… Naravno, problem kuratora (ili nove mode Kuratora, Leviathana koji se hrani umjetnošću, svojevrsna parazita, autora koji nadilazi autora i time postaje hiper-subjektom) u umjetnosti sasvim je osebujan; ekspropriacija rada u svome kontekstu (kojega u ovome slučaju /također/ ubrajam u nejake izložbene koncepte) iako uveden još osamdesetih, moda je devedesetih.

No, za razliku od kuratorskih vještina 'odizanja sloja' (odnosno kuriranja prema senzibilitetu) ili 'opravdavanja modela' (kuriranja prema konceptu, ili mozgom), loši kuratorski uradci su upravo 'navlačenje koncepta preko radova' (ili uljudno; kože preko glavića i nazad) ili, još gore, naručivanje radova pod koncept radi ilustriranja Vlastite misli. Umjetnost se, dakle, pojavljuje u izmasakriranom obliku, silovana ili, u najbolju ruku, tek pridodana umovanju kuratora koji uglavnom, priznajmo, nisu odviše dobri teoretičari te u najbolju ruku njihova teorija može biti ispravno razumijevanje teorije nekoga drugoga.

U samome slučaju prigodničarske izložbe WHW zapravo su sami elementi prigode i umjetnosti zanemareni. Marxova indiferentnost prema ulozi umjetnosti, uz naznake ukusa koji preferira socijalni roman (što je kulminiralo lošim Lenjinovim interpretacijama te Staljinovim analizama, koje su na posljetku dovele do izbacivanja određenih dijelova originalnoga Marxova teksta iz Objave, ili uvjetno rečeno preskriptivan Staljinov pseudo-govor kroz Marxova usta), mnogo je zanimljivija stavka prigodnosti izložbe samome rođendanu Komunističkoga manifesta.

No, i ta prigodnost dâ se mnogo bolje metodski izanalizirati;

Naratološki, akademska istočnoeuropska povijest umjetnosti teži opravdanju modela zapadnoeuropske naracije, subordinirajući svoju priču. Vezano uz marxistički kontekst, ipak, postoji određena narativna nit društveno ili politički angažiranih radova, koja doživljava kulminaciju u devedesetima, a dade se nazvati '*Od socrealizma do Soros realizma*'. Analiza raznih faza i inačica ovoga problema, u socijalističkim i post-socijalističkim društvima čvrsto vezanih umjetnosti i politike, svakako bi pridonijela i razumijevanju aktivističke umjetnosti na Zapadu.

U tom kontekstu zanimljiv je i status umjetnika o društvu u odnosu na projekciju njegova značenja: od sna o mecenarstvu, koji donekle odgovara Hrvatskome snu o EU, međunarodnim fondovima i tuđim kasicama, u odnosu na raspored koji je uveo demagoški Staljinizam, a koji je ironijski uvrstio servilne umjetnike među priznate vrste te time omogućio suživot pod nekim uvjetima.

I, na posljetku, taj antagonizam vodi jednome unutar samoga projekta; u samoj izvedbi izložbe koja kombinira kapitalistički model Kuratora (u ostalim strukama: menadžera, mešetara, posrednika, nakupca) koji obrađuje temu vezanu uz socijalističko naslijeđe, a ne i čist marxizam sam (s obzirom da je on na ovim prostorima društveno neodvojiv od prakse socijalizma).

Uostalom, izložba ne može izbjeći svoj kontekst. No, osim što je Kurator (idealno) medijator umjetnosti k društvu, kuratorski čin jest – umjetničko djelo. Njemu je pripadna i estetska kritika. Ako je pred sud javnosti radom umjetnika uvijek stavljena ocjena sama senzibiliteta umjetnika, a kuratori rade na ekspropriaciji umjetnička čina, tada su i oni sami pred sudom kritike kakva vrijedi i za radove.

No u tome svemu postoji i komponenta više – odnos ka umjetniku i odnos k radu. U kuratorskome svijetu taj fenomen poznat pod 'sindromom A. H.' (gdje je A. H. izvjesna uspješna kuratorica koja nerijetko izokrene tuđe radove, povremeno ih baci u toalet, ili izbaci nakon prihvaćanja projekta, a pred samo otvaranje) najgora je osobina kuratora. Kurator tada postaje Karijerator.

Osvrnimo se stoga i na Broadcasting projekt, usputno, kao što ga je i Kršić spomenuo u hvalospjevu kuratorskome timu – to je vrlo i izričito medijski nepismen uradak. Naime, sudionici ovoga projekta, bez obzira na njihovu zanimljivost, uglavnom nemaju veze s broadcastingom. Taj projekt bi svakako bolje izvela izvrsna ekipa iz MAMA kluba, ili pak – Igor Marković. Oni bi se, pretpostavljam, složili s direktnom vezom sa *Streaming media conference* održane prošle godine u De Ballieu u Amsterdamu (svakako ne prva manifestacija, ali jedna od najvećih) a koja je okupila, za razliku od ove tendenciozne (reklamirajući sebe kao na razini zakupljenih reklama u dnevnim novinama – 'električki šok') serije prezentacija.

No, pozivanje Hans Ulrich Obrista (koji, iako kuratorski genijalac, doslovno nema veze s Broadcastingom, osim ako on ne znači i ono što je bila i jedna od prvih Morseovih poruka 'attention universe!') strateški je i vrlo egoističan kuratorski čin, pri čemu je očita vlastita korist – jer ovome bi prostoru on više značio kao kurator (interaktivno), a ne kao predavač. No, da je taj aspekt osviješten, na način na koji je ovogodišnji albanski biennale koji doslovno nalikuje na – listu za odstrel sastavljenu od frustriranih mladih kuratora, stvari bi, dakako, bile drukčije.

No, ako ideja jest da se neki projekt, odvažan po tome što je klasičnoj formuli Cvjetnoga trga + Slaven Tolj dodao, poput začina, neke umjetnike iz drugih zemalja, ipak predstavio u od Zagreba ne tako dalekome Beču, i otići će u ne tako daleki Beograd, od toga ne treba praviti famu. Niti prvi, a pretpostavljam – niti zadnji. Istina jest kao i obično – dobro je da se barem nešto događa, istina je također – na greškama se uči. U svakome slučaju mnogo bi se više dalo naučiti iz otvorene kritike nego iz ovakva teksta prijateljske potpore.

Na posljetku, s obzirom da se tek ovlaš osvrće na kritike projekta na kojega se tekst odnosi, spominjući, no ne i odgovarajući na njih, a istovremeno zapremajući medijski prostor, on je reklama, za koju, pretpostavljam razlozi stoje u koalicijama i unutarnjim odnosima (ne)moći oko Cvjetnoga trga. S obzirom da se moj tekst nije odnosio na samu izložbu, već upravo na problem političke prostitucije umjetnosti, a njime je pretpostavljeno da ja mislim nešto drugo nego što pišem.

Stoga ovom prilikom pišem što mislim o javnoj polemici sa samim sobom, kataloškim floskulama, indirektnim argumentima, konceptualnoj zatvorenosti, argumentu iz obijesti, strateškoj poziciji nihilizma, gatanju tuđih misli (ili razgovorom s nepostojećim Drugim), trećerazrednim idejama, medijskim filterima i gazdama kojima to odgovara, moći kontrole informacija, citiranju sebe, preskriptivnoj cenzuri, ekspropriaciji umjetnosti, kuratorima, samopromociji… Z

poezija

Vjenčanja na Duhove

Philip Larkin

NIŠTA ŠTO MOGU REĆI

Za narode nejasne poput korova,
Za nomade među stijenama,
Plemena niska, s licima poput križa
I pokrpljene porodice
U tvorničkim gradićima u mračnim jutrima
Život je sporo umiranje.

Kao što su i njihovi razni načini
Građenja, blagoslova,
Mjerenja ljubavi i novca
Načini sporog umiranja.
Dan proveden u lovu na svinje
Ili organiziranju vrtne zabave,

Trenutci svjedočenja
Ili rađanja, idu
Prema smrti jednako sporo.
I reći to nekima
Ne znači ništa; ostalima ne ostavlja
Ništa što mogu reći.

VODA

Kad bih bio pozvan
Načiniti religiju
Iskoristio bih vodu.

Odlazak u crkvu
Uključivao bi prelaženje rijeke,
Sušenje, mijenjanje odjeća;

Moja liturgija bi upotrijebila
Slike natapanja,
Bijesnog pobožnog kupanja,

I podigao bih na istoku
Jednu čašu vode
Gdje bi svjetlo iz svakog ugla
Zborovalo beskrajno.

DANI

Za što služe dani?
Dani su ono gdje živimo.
Dolaze, bude nas
Iznova i iznova.
U njima treba biti sretan:
Gdje možemo živjeti do u danima?

O, rješavanje te zagonetke
Dovodi svećenika i doktora
U svojim dugim kaputima
Oni trče poljima.

ČOVJEK JE ONO ŠTO JEST

O, poreći nitko ne može
Da je Arnold manje sebičan od mene.
Oženio je nametljivicu da završi s tim
Ona je sad stalno s njim,

Novac što dobije jer život na rad traći
Da njoj, ostane rukava kraćih,
Da kupi sušilicu, da djecu mlati,
A i struju da plati,

A kad on večeru skrati
Jer bi novina da se lati
Zašarafi ono na zid ona mu kaže –
Za sebe on vremena nema, što da se laže,

S kliještima oko kuće hoda jadnik
U starim hlačama treba okrečiti hodnik
I pisma njezinoj majci lete
Zašto nam ovog ljeta ne dođete.

Kad svoj život poredim s njegovim
Sam sebi na svinju ličim:
O, nitko poreći ne može
Da je Arnold manje sebičan od mene.

Ali čekaj, ne prenagljuj:
Zar je kontrast toliki, čuj?
Što je radio njegova je želja
Nije to bilo zbog prijatelja;

Ako mu je cijeli život greška bio
On sam ju je načinio,
Igrao svoju igru – računi čisti.
Tako smo i on i ja isti,

Samo što sam ja ipak sretniji
Jer sam znam što mogu podnijeti
Bez da me vodaju noću i danju –
Bar mislim da sam u stanju.

PONESI JEDNO KUĆI DJECI

Sred sjajnog stakla i plitke slame,
Spavaju uz prazne nagurane flaše:
Bez majke, bez zemlje, bez trave, bez tame –
Mama, daj ponesi jedno da bude naše.

Živuće igračke dječji su raj,
No to se brzo potroši, nestane.
Kutiju od cipela i lopatu daj –
Mama, sad se igramo sahrane.

U obujmom nevelikom djelu **Philipa Larkina** (1922.–1985.), suvremenoga engleskoga pjesnika, ističu se zbirke *Sjeverni brod, Vjenčanja na Duhove* te *Visoki prozori*. prevedene pjesme dio su zbirke *Vjenčanja na Duhove (The Whitsun Weddings)*, prvobitno objavljene 1964. godine.

RAZGOVOR U KREVETU

Razgovor u krevetu trebao bi biti najlakši,
Ležati zajedno u krevetu oduvijek je značilo
Da je dvoje ljudi iskreno.

Ipak sve više vremena prolazi u tišini.
Napolju, vjetar pomalo nemirno
Na nebu gradi i tjera oblake,

I tamni gradovi se skupljaju na horizontu.
Ništa od ovog ne brine za nas. Nema odgonetke lake
Zašto ovako daleko od usamljenosti

Postaje sve teže naći, i izbjeći fraze prazne,
Riječi nekoć istinite i ljubazne,
Ili bar ne neistinite i ne neljubazne.

VAŽNOST ONOG DRUGDJE

Usamljen u Irskoj, jer to dom moj nije,
Povučenost ima smisla. Drsko odbijanje da govorim,
Inzistirajući na razlici, dobrodošlicom me grije:
Kad je to prepoznato, učinilo me dobrim.

Njine snene ulice završavaju u brdima, slabi
Arhaični miris mola, poput onog u štalici,
Uzvik prodavača haringi muti se i gubi
Da me ne pokaže nepopravljivim makar nisam isti.

Življenje u Engleskoj nema takvih izgovora:
Ovdje su moje navike i ustanovljeno stanje
Mnogo bi se teže primilo odbijanje govora
Ovdje gdje mi nijedno drugdje ne potvrđuje postojanje.

POPODNEVA

Ljeto vene:
Listovi padaju po jedan i dva
Sa stabala što uokviruju
Novo igralište.
U šupljinama popodneva
Mlade majke se skupljaju
Kraj ljuljačke na pijesku
Oslobađajući svoju djecu.

Iza njih, ponekad,
Stoje muževi, iskusni stručnjaci,
Domaćinstvo pranja,
I albumi na kojima piše
Naše vjenčanje, leže
Kraj televizora:
Ispred njih, vjetar
Uništava mjesta njihove ljubavi

Još postoje mjesta ljubavi
(Ali svi su ljubavnici u školi),
I njihova djeca, tako zaokupljena
Traženjem sve zelenijih žirova,
Čekaju da ih povedu kući.
Njihova ljepota se zgusnula.
Nešto ih gura
Na marginu vlastitih života.

Preveo s engleskoga Muharem Badzulj

zarez comma **Komma** virgule **запятая** vesszo **virgola** coma **käskeä** vírgula

Gioia-Ana Ulrich

Irak

Literarna moć diktatora Saddama

Saddam Hussein navodno je autor romana *Zabibah i kralj* koji je u Iraku izazvao velike polemike – bezvrijedna patriotska knjiga začinjena surovim prikazima seksa trebala bi poslužiti kao predložak za TV seriju i mjuzikl.

Irački časopis *El Maued*, kojega kontrolira država, objavio je kako su već počele probe za istoimenu kazališnu predstavu, najskuplju produkciju u povijesti iračkoga kazališta. Iako roman još nije preveden na ni jedan europski jezik, putem medijskih izvješća doznajemo da roman govori o kralju zaljubljenom u Zabibhu koja je nesretna u braku. Na dan zračnoga napada Saveznika na Irak tijekom Zaljevskog rata, 17. siječnja 1991., kraljeva ljubavnica biva silovana. Kralj umire nakon što je uhvatio silovatelja i obranio čast voljene Zabibhe. Važan

Saddam Hussein

dio u romanu posvećen je pitanju tko će postati nasljednik pravoga kralja. Iza ljubavne priče krije se pouka koja kaže kako treba ljubiti vlastitu domovinu i to «unatoč svim opasnostima».

U jednome list,u čiji je izdavač Saddamov stariji sin Udai, nedavno je objavljeno kako nije isključeno da je Saddam sam napisao kompletno djelo. Saddam inače slovi kao ljubitelj umjetnosti, a uz libijskog vođu Gaddafija drugi je arapski državnik koji je ujedno i autor jednoga romana. No, mediji pretpostavljaju da je pravi autor romana njegov sin Udai, ljubimac žena.

Još uvijek nije poznato tko će naslijediti iračkog diktatora. U vojsci i vodećoj stranci često se spominje ime mlađega sina Kudaija, budući da starijega više zanima biznis. *Zabibah i kralj* predstavlja snagu Iraka i uzaludne napore Zapada da se susretne sa Saddamom. Američka CIA želi se dokopati podataka o njegovu životu, pa je sastavljen poseban tim koji već tjednima radi na prijevodu njegova romana. Z

SAD

Chagall za mir na Bliskome istoku

Kradljivci koji su iz Židovskoga muzeja u New Yorku ukrali sliku Marca Chagalla (1887.–1985.) postavili su političke uvjete: sliku će vratiti tek kada dođe do mirovnoga sporazuma između Palestinaca i Izraelaca. *New York Times* objavio je kako je slika pod nazivom *Studija o Witebsku* iz Muzeja ukradena početkom lipnja. Nekoliko dana kasnije, u upravu Muzeja na Petoj aveniji stiglo je pismo ucjenjivača koji su se potpisali kao dosad nepoznata grupa pod nazivom *Internacionalni komitet za umjetnost i mir*. Pismo sadrži pojedinosti o Chagallovoj slici koje mogu znati jedino oni koji su tu sliku imali u posjedu, stoga vlasti smatraju da su autori pisma zaista i pravi kradljivci slike.

Slika, veličine 20 puta 25 centimetara, prikazuje staroga čovjeka s vrećom koji leti preko snijegom prekrivenoga mjesta, potječe iz 1914. godine i ima vrijednost od oko jednoga milijuna dolara. Djelo je, inače, u vlasništvu jedne ruske privatne zbirke i bilo je izloženu u sklopu posebne Chagallove izložbe, koja je u New Yorku otvorena do listopada.

Roman za 60 sekundi

Njujorški ulični umjetnik Dan Hurley piše romane po narudžbi. To ne bi bilo neobično kad svaki svoj roman ne bi napisao unutar jedne minute. Za pet američkih dolara Hurley prolaznicima u New Yorku pruža svoje usluge. Odjeven kao «putujući reporter» iz tridesetih godina obično sjedi na Zapadnom Broadwayu, a u krilu ima staru mašinu za tipkanje marke Remington. Na ploči pored njega stoji: «Romani za 60 sekundi. Napisano dok čekate». Prolaznici koji žele da im Hurley napiše priču moraju biti spremni na nekoliko osob-

Chagallov autoportret

nih pitanja koje će im autor prije toga uputiti. Zatim sjeda za mašinu i u roku od jedne minute gotova je životna priča određenog kupca. Svojom otvorenošću Hurley iz svojih naručitelja izvlači najneobičnije detalje te oni za tren postaju junaci njegovih instant-romana. Hurley, koji 18 godina na ovaj način zarađuje za život, gotovu priču uvijek pročita pred gomilom znatiželjnika koji se skupljaju oko njega. Budući da je jedini koji se bavi takvim poslom ponosno si je nadjenuo nadimak *The World's Only 60-Second Novelist*.

U međuvremenu, Hurley je skupio zbirku od oko 25 tisuća priča, one najljepše objavljene su u knjizi *The Instant Novelist – What 22.613 People Taught Me About Life*. Ovim se poslom Hurley počeo baviti 1983. godine u Chicagu, kada je obavljao dosadan uredski posao te je odlučio početi prodavati kratke priče i pjesme. Nakon početnih poteškoća bio je preplavljen narudžbama. Sada mnogo putuje, nastupa na vjenčanjima, zabavama i u prodavaonicama knjiga. Tko želi naručiti priču kod Dana Hurleyja više ne mora otputovati u New York – na svojoj Internet stranici (www.instantnovelist.com <http://www.instantnovelist.com >) autor također pruža usluge, no po cijeni od 98 dolara, uključujući poštarinu. Najbrži autor na svijetu čak i online narudžbe piše na svojem starom Remingtonu. Z

Dan Hurely na Broadwayu

impressum

zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja

adresa uredništva: **Hebrangova 21, Zagreb**
telefon: **4855-449, 4855-451**
fax: **4856-459**
e-mail: **zarez@zg.tel.hr**
web: **www.zarez.hr**
uredništvo prima: **radnim danom od 12 do 15 sati**
nakladnik: **Druga strana d.o.o.**
za nakladnika: **Boris Maruna**
poslovna direktorica: **Nataša Polgar**
glavna i odgovorna urednica: **Andrea Zlatar**
pomoćnice glavne urednice: **Katarina Luketić, Dušanka Profeta**
redaktor: **Boris Beck**
redakcijski kolegij: **Sandra Antolić, Tomislav Brlek, Grozdana Cvitan, Dean Duda, Nataša Govedić, Giga Gračan, Nataša Ilić, Agata Juniku, Pavle Kalinić, Branimira Lazarin, Jurica Pavičić, Iva Pleše, Dina Puhovski, Srđan Rahelić, Sabina Sabolović, David Šporer, Igor Štiks, Gioia-Ana Ulrich, Davorka Vukov Colić**
grafički urednik: **Željko Zorica**
lektura: **Žana Mihaljević**
tajnica redakcije: **Lovorka Kozole**
priprema: **Romana Petrinec**
tisak: **Novi list**, Rijeka, Zvonimirova 20a

Tiskanje ovog broja omogućili su
Institut Otvoreno društvo Hrvatska
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

zarez

Cijene oglasnog prostora

1/1 stranica	4500 kn
1/2 stranice	2500 kn
1/4 stranice	1600 kn
1/8 stranice	900 kn

PRETPLATNI LISTIĆ

izrezati i poslati na adresu:

zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja
10000 Zagreb, Hebrangova 21

Želim se pretplatiti na *zarez*:

6 mjeseci 120,00 kn s **popustom 100,00 kn**
12 mjeseci 240,00 kn s **popustom 200,00 kn**

Kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove te studenti i učenici mogu koristiti popust:

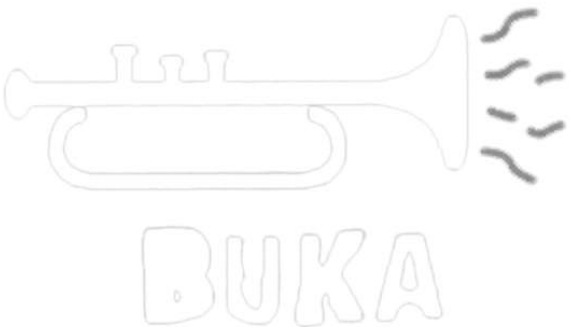
6 mjeseci **85,00 kn**
12 mjeseci **170,00 kn**

Za Europu godišnja pretplata 100,00 DEM, za ostale kontinente 100,00 USD.

PODACI O NARUČITELJU

ime i prezime:_____
adresa:_____
telefon/fax:_____
vlastoručni potpis:_____

Uplate na žiro-račun kod Zagrebačke banke: 30101-601-741985. Kopiju uplatnice priložiti listiću i obavezno poslati na adresu redakcije.


BUKA

BUKA

Bjelovarska udruga za kulturnu aktivnost